MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VIII IANUARIE Nr. 1/1958

2043

1964

Cuprinsul

Dr. PETRU GROZA (pag. 3)

Ion Dumitrescu

Săptămîna Muzicii Romîneşti (pag. 5)

75 ANI DE LA NAŞTEREA LUI KODALY

L. Pinter

La aniversarea eminentului muzician maghiar (pag. 7)

Telegrama de felicitare adresată de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. (pag. 7)

Marele succes al lui Constantin Silvestri. (pag. 8)

MUZICA ÎN LUNA CULTURII

Concerte simfonice

Deschiderea Săptămînii Muzicii Romîneşti — *V. Tomescu* — (pag. 9) ; Participarea Orchestrei Simfonice Radio — *Fr. Wanek* — (pag. 10) ; Lucrări ale tinerilor compozitori — *V. Cristian* — (pag. 11) ; Patru filarmonici din ţară la Bucureşti — *Radu Gheciu* — (pag. 13) ; Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ — *Doru Popovici* — (pag. 14).

Teatre Muzicale

Operele „Năpasta“ şi „Pană Lesnea Rusalim“ — *Radu Gheciu* — (pag. 15) ; Reprezentaţiile Operei de Stat din Timişoara („Marin Pescarul“ de Marţian Negrea şi Baletul pantomimă „Priculiciul“ de Zeno Vancea) — *Fr. Wanek* — (pag. 16) ; „Lăsaţi-mă să cînt“ într-o nouă prezentare — *Viorel Cosma* — (pag. 20) ; „Maeştrii Cîntăreţi“ — *Edgar Elian* — (pag. 21) ; Alte opere pe scene bucureştene — *Cecilia Stein* şi *I. Hristea* — (pag. 24) ; Veşnic tînărul Cimarosa — *Al. Colfescu* — (pag. 27) ; „Vis de fericire“ — o nouă operetă romînească — *Doru Popovici* — (pag. 28).

Muzică de cameră

Lucrări instrumentale — *Arminiu Cassvan* — (pag. 29) ; Cîntece romîneşti — *Ada Brumaru* — (pag. 30) ; În sala „Studio“ — *Ştefan Niculescu* — (pag. 31) ; Concert Enescu — *Ana Frost* — (pag. 31) ; Recitale (Mîndru Katz) — *Al. Hoffman ;* (Mihai Constantinescu) — *Mihai Rădulescu* — (pag. 32) ; Tineri laureaţi — *George Ionescu* — (pag. 33) ; Dan Iordăchescu — *Ada Brumaru* — (pag. 34).

Ansambluri

Cîntece şi dansuri — *J. V. Pandelescu* — (pag. 35) ; Şi copiii şi-au adus contribuţia... — *Fr. Schapira* — (pag. 37) ; La Estradă — *Ana Frost* — (pag. 37).

DIN VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Dezbateri în jurul cîntecului de masă. (pag. 38)

COLŢUL ARTIŞTILOR AMATORI

„Medicină pe... note“ — *Mircea Al. Costin* — (pag. 39)

ÎN ŢARĂ

Filarmonica din Iaşi a împlinit 15 ani de activitate — *Sorin Vinătoru* — (pag. 40) ; Dublă aniversare la Timişoara — *Fr. Wanek* — (pag. 41) ; Viaţa muzicală în regiunea Suceava — *Liviu Rusu* — (pag. 42) ; Însemnări din Cluj — *Ştefan Lakatos* — (pag. 42) ; Note din Sibiu — *Wolf Aichelburg* — (pag. 43).

OASPEŢI

Soprana Galina Oleinicenko — *Al. Colfescu* — (pag. 44); Berliner Kammertrio — *Alfred Hoffman* — (pag. 44).

DE PESTE HOTARE

A murit Benjamino Gigli — *Al. Vîrgolici* — (pag. 45) ; După vizita în R. P. Bulgaria — *Gh. Ciobanu* — (pag. 46).

CRONICA DISCULUI

George Enescu : Cvartetul nr. 2 de coarde (op. 22) în sol major — *Fr. Schapira* — (pag. 48) ; Ion Dumitrescu : Cvartet pentru coarde nr. 1 în Do major — *V. Tomescu* — (pag. 48).

Supliment

Pagini din creaţia romînească de balet

40 pagini *lei 6*

Dr. PETRU GROZA

La 7 ianuarie 1958, ora 5 dimineața, în urma unei boli îndelungate și grele, a încetat din viață eminentul om de stat, fiu devotat al poporului romîn, tovarășul nostru iubit, doctorul Petru Groza, președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne.

Dr. Petru Groza și-a închinat viața luptei pentru înflorirea și propășirea țării, pentru progresul material și cultural al poporului, pentru prietenie și pace între popoare. Dragostea de patrie și năzuința de dreptate socială l-au făcut să se alăture din toată inima, acum aproape 25 ani, luptei conduse de Partidul Comunist Romîn pentru eliberarea și independența țării, pentru construirea unei Romînii noi, socialiste, fiind conștient că numai astfel poate sluji cu adevărat interesele poporului.

Născut la 7 decembrie 1884, în comuna Băcia, regiunea Hunedoara, Petru Groza a urmat cursurile liceului din Orăștie, după care a continuat studiile la Budapesta, Berlin, Leipzig, luîndu-și doctoratul în științe juridice.

Încă din vremea studenției el s-a manifestat pe tărîm politic ca luptător împotriva asupririi naționale, pentru egalitatea în drepturi între națiuni, pentru eliberarea Ardealului de sub dominația imperiului austro-ungar.

Petru Groza a fost deputat în Adunarea Constituantă din 1918.

Între 1920—1927 el a fost ales de cinci ori deputat în Parlamentul romîn, iar de două ori a ocupat funcția de ministru. Dîndu-și seama de caracterul reacționar, antipopular și fățarnic al partidelor burgheze, Petru Groza s-a ridicat împotriva politicii acestor partide și s-a consacrat cauzei poporului. Întemeietor și organizator al Frontului Plugarilor, el a înțeles că ridicarea nivelului de viață și de cultură al țărănimii și al întregului popor poate fi obținută numai prin făurirea alianței de luptă a clasei muncitoare și țărănimii sub conducerea clasei muncitoare.

În fruntea Frontului Plugarilor, Petru Groza a răspuns chemării Partidului Comunist Romîn de unire a forțelor democratice și a militat pentru înfăptuirea frontului popular împotriva fascismului și înfeudării țării Germaniei hitleriste, împotriva războiului antisovietic, pentru răsturnarea dictaturii militaro-fasciste și trecerea Romîniei în coaliția antihitleristă. Pentru această activitate el a fost persecutat și, în 1943, arestat de organele represive ale statului burghezo-moșieresc.

După 23 August 1944, dr. Petru Groza s-a aflat în primele rînduri ale forțelor democratice, împotriva reacțiunii, pentru democratizarea țării. În urma luptei duse de masele populare conduse de Partidul Comunist Romîn pentru instaurarea regimului democrat-popular, la 6 martie 1945 dr. Petru Groza a devenit președintele primului guvern democrat din istoria țării. Timp de 7 ani în această calitate, a muncit pentru înfăptuirea politicii partidului, de transformări democratice revoluționare, de refacere și dezvoltare a economiei țării, de construire a socialismului.

La 2 iunie 1952, dr. Petru Groza a fost ales președinte al Prezidiului Marii Adunări Naționale, funcție pe care a îndeplinit-o cu cinste și cu spirit de înaltă răspundere pînă la sfîrșitul vieții sale. Dr. Petru Groza și-a închinat întreaga sa energie cauzei construcției socialiste, ca singur drum care poate asigura poporului nostru viitorul luminos și fericit. El a sprijinit politica Partidului Muncitoresc Romîn în problema națională și a militat pentru realizarea ei, pentru egalitatea în drepturi și frăția dintre poporul romîn și minoritățile naționale.

Prieten sincer și devotat al Uniunii Sovietice, Petru Groza a militat cu pasiune pentru strîngerea legăturilor frățești între poporul romîn și popoarele sovietice, văzînd în aceasta o chezășie a dezvoltării economice și social-culturale a țării, a ridicării bunei stări a poporului, a consolidării independenței și suveranității noastre naționale. Mîndru că țara sa face parte din invincibilul lagăr socialist, cea mai puternică forță în slujba păcii și progresului social, Petru Groza a contribuit la întărirea unității și coeziunii țărilor socialiste, în frunte cu Uniunea Sovietică, la dezvoltarea relațiilor de prietenie frățească între aceste țări.

Adversar neîmpăcat al planurilor imperialiste de robire a popoarelor, de amestec în treburile interne ale altor țări, de pregătire a unui nou război, Petru Groza și-a cîștigat merite de seamă în realizarea politicii Partidului Muncitoresc Romîn și a guvernului Republicii noastre de pace și colaborare internațională, de coexistență pașnică între toate statele, indiferent de regimul lor politic și social. Prin munca sa neobosită pentru ridicarea prestigiului țării noastre și afirmarea Republicii Populare Romîne pe plan internațional ca forță activă în lupta pentru pace, dr. Petru Groza a dobîndit stima omenirii iubitoare de pace.

Petru Groza a desfășurat o largă activitate publicistică în slujba ideii nobile a păcii și prieteniei dintre popoare, a progresului social. Figură luminoasă de intelectual și om politic înaintat, el a înțeles rolul istoric al clasei muncitoare, ca principala forță socială a propășirii țării și i s-a alăturat, servind cu abnegație poporul romîn.

Pătruns de sentimentul demnității naționale, el avea încredere neclintită în forța creatoare a poporului nostru liber și stăpîn pe soarta sa.

Încetarea din viață a tovarășului Petru Groza este o grea și dureroasă pierdere pentru poporul romîn și naționalitățile conlocuitoare din Republica Populară Romînă.

Să cinstim memoria sa prin unirea tot mai strînsă a oamenilor muncii în jurul Partidului Muncitoresc Romîn și guvernului țării, prin mobilizarea tuturor forțelor în opera de construire a socialismului și de apărare a păcii, de realizare a măreților idealuri pentru care a muncit și luptat neuitatul nostru tovarăș Petru Groza.

Amintirea lui Petru Groza va rămîne veșnic vie în inima și conștiința oamenilor muncii din patria noastră.

Prezidiul Marii Adunări
Naționale a Republicii
Populare Romîne

Comitetul Central al
Partidului Muncitoresc
Romîn

Consiliul de Miniștri
al Republicii Populare
Romîne

ION DUMITRESCU
Maestru Emerit al Artei
din R. P. R.

Săptămîna Muzicii Romînești

In istoria culturii noastre, această săptămînă de muzică nouă romînească se înscrie ca o sărbătoare cum n-a mai fost alta pînă acum.

Din jumătatea veacului trecut, de cînd arta muzicală a prins a se organiza și a pătruns în viața noastră publică — la început numai în mediul cultivat, apoi treptat într-un public mai larg — și pînă astăzi, nu e un drum prea lung și nici netezit de împrejurări favorabile. În calea dezvoltării unei creații originale de valoare, la înălțimea nivelului contemporan, împotriva afirmării în mijlocul publicului nostru a talentelor excepționale de interpreți, piedică pentru educarea și ridicarea maselor spre muzică în țara noastră, au stat multă vreme disprețul unei clase înstrăinate de aspirațiile mulțimii, puțina tragere de inimă pentru problemele culturii din partea unei oficialități fără simț patriotic, și îngrădirea posibilităților de largă culturalizare a poporului.

Eforturile oamenilor de bine s-au izbit întotdeauna și s-au năruit în bună parte din cauza acestor obstacole.

Cei mai mulți dintre muzicienii noștri de odinioară și-au învățat meșteșugul lor în țări străine, iar unii găseau normal să rămînă toată viața sceptici în fața posibilităților de dezvoltare a muzicii noastre în viitor; foarte mulți cîntăreți și instrumentiști romîni își cîștigau gloria între străini, pentru că prea puțin public romînesc era în stare să se entuziasmeze pentru arta lor. Dar alături de aceste eforturi, mai mult sau mai puțin împlinite, poporul nostru a creat muzică și și-a cîntat întotdeauna cîntecele lui, cu mare însuflețire și pricepere. Creatorii și interpreții populari au făurit muzicii noastre un fond de aur, capabil să susțină dezvoltarea unui grandios edificiu de cultură muzicală proprie, care, fără îndoială că atunci cînd va fi înălțat pînă la vîrf, se va vedea din depărtare și de pretutindeni.

In muzica noastră ultimii 10 ani însemnează un drum ascendent și luminos, o adevărată dezlănțuire a forțelor creatoare, de interpretare și știință muzicală. Zilele revoluției sociale și culturale de după 1944 au găsit aici un popor însetat de cultură și dornic să se ridice cît mai repede la înțelegerea adevărată a artei mari.

Maestrul Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., vorbind la deschiderea festivă a Săptămînii Muzicii Romînești.

In sînul Uniunii Compozitorilor se străduiesc generațiile de compozitori și muzicologi, uniți în entuziasmul făuririi unei muzici noi.

Interpreții noștri de valoare mondială duc faima țării și a geniului poporului nostru peste tot pămîntul.

Muzica romînească are norocul să fie slujită azi de talente excepționale. Un număr tot mai mare de tineri se afirmă ca instrumentiști, cîntăreți și șefi de orchestră. Tradiția întemeiată aici de marele nostru Enescu își anunță roadele.

In competițiile internaționale, romînii cuceresc admirația tot mai largă a specialiștilor și a unui public din ce în ce mai mare, care începe să se intereseze de noi. Prestigiul țării crește în fața străinătății cu fiecare coroană de lauri cîștigată într-un concurs și cu fiecare ropot de aplauze acordat interpreților romîni.

In capitală și pe întreg cuprinsul țării, în orășelele abătute odinioară din calea culturii și ocolite de bucuriile artei înalte — înfiorate doar o dată pe an de scripca fermecată a muzicianului patriot George Enescu — răsună azi puternic muzica.

S-au amenajat și s-au construit săli încăpătoare, s-au adunat instrumentiști mulți, șefi de orchestră bătrîni și tineri și din entuziasmul tuturor crește neîncetat o viață muzicală care îmbrățișează larg aspirațiile de ridicare ale întregului nostru popor către muzica mare.

Mișcarea corală prinde în ultima vreme la noi din ce în ce tot mai mult caracterul de masă. Formațiile de amatori s-au înmulțit puzderie. Ascultați-le la concursul pe țară și n-o să vă vină să credeți cum oamenii din funduri de plaiuri și muncitorii care de-abia au lăsat lucrul, după ce au deslușit cu migală tainele armonice înscrise în cele patru voci, — dau glas bucuriei de a cînta împreună.

Coruri mari, profesionale, subvenţionate de stat, în mai toate oraşele importante ale ţării, au înviat din partiturile nedeschise niciodată la noi, opere vocale, clasice şi moderne de mare importanţă.

Noua creaţie muzicală romînească, de la mica piesă instrumentală şi modestul cîntec de masă, pînă la simfonie şi oratoriile grandioase, îşi găsesc astăzi, fără multă greutate, interpreţii.

Ansamblurile artistice şi orchestrele noastre populare au ieşit în ultima vreme în lumea largă. In turneele pe care le întreprind de la capătul de vest al Europei, pînă în China, şi din nord pînă în Indii, — sînt solii artei noastre muzicale.

Peste tot răsună azi faima muzicii populare romîneşti — şi dacă vrei să te lauzi către toţi străinii cu ceva pentru care nu-ţi vor fi niciodată laudele îndeajuns — laudă-te între altele şi cu muzica noastră populară!

Teatrele de operă şi balet, teatre de operetă şi muzicale şi-au deschis larg porţile pentru un public căruia nu-i mai ajung biletele de intrare.

Dacă multe opere originale ale compozitorilor romîni zăceau odinioară în cartoanele care îngropau pentru toată viaţa strădaniile irosite zadarnic, astăzi ele sînt puse în repetiţie cu cerneala încă neuscată.

Invăţămîntul muzical a prins, de la un timp încoace, un caracter larg popular. Talentele sînt căutate pretutindeni şi nu există piedică în calea dezvoltării lor atunci cînd sînt identificate. Şcolile muzicale de copii sînt adevărate pepiniere în care statul creşte şi cultivă aceste talente.

Dacă vreţi să vedeţi iscusinţa, forţa naturală şi aplecarea spre artă a acestui popor, cercetaţi clasele şcolilor elementare şi medii de muzică şi minunaţi-vă, la audiţii, de talentele micilor, dar adevăraţilor muzicanţi.

Tot mai mult se pune azi, la noi, problema educaţiei muzicale a maselor largi.

Radiodifuziunea, discul, concertele populare, concertele lecţie, conservatoarele şi şcolile populare de artă, netezesc pentru foarte mulţi oameni din ţara noastră drumul pentru înţelegerea tot mai adîncă a muzicii.

Culegerea şi valorificarea muzicii noastre populare constituie o preocupare intensă, iar realizările în acest domeniu reprezintă pentru cultura nouă o mîndrie cu totul îndreptăţită. Institutul de Folclor din Bucureşti este considerat astăzi drept una dintre cele mai bogate, mai utilate ştiinţific şi mai bine organizate instituţii similare din lume.

La baza dezvoltării şcolii noastre muzicale stă contactul permanent cu poporul şi muzica lui, studiul adîncit al fundamentelor acestei muzici şi strădaniile de a dezvolta creator toate virtualităţile şi originalitatea acestei arte vii şi unice.

Niciodată muzicienii noştri n-au fost mai legaţi de popor ca astăzi, niciodată n-au fost mai uniţi într-un ideal comun, niciodată n-au lucrat mai la largul lor, mai feriţi de greutăţile, apăsările şi piedicile dinafară.

E timpul în care muzica noastră cultă se încrustează adînc şi definitiv pe fondul popular, e vremea cînd se deschid larg porţile frumosului muzical pentru cei mulţi şi cînd se scrie primul mare capitol din istoria muzicii noi romîneşti.

Muzica simfonică prinde înălţimi nebănuite, muzica de cameră pătrunde în publicul larg, cîntecul de masă susţine eforturile şi mobilizează la fapte măreţe; întregul popor, în mulţimea de coruri şi ansambluri de pe întinsul ţării, îşi cîntă izbînzile şi idealurile.

Chiar şi muzica uşoară, genul cel mai expus greutăţilor de afirmare pe terenul originalităţii şi al specificului naţional, obţine tot mai multe succese în ţară şi în străinătate.

In crezul nostru artistic — al compozitorilor de toate genurile din această ţară — se deschide preocuparea pentru o muzică sănătoasă, clară, vie, bine echilibrată, o muzică expresivă şi cu un puternic conţinut emotiv şi înalt meşteşug, legată de oamenii noştri de azi şi de viaţa lor, în slujba patriei şi a poporului nostru, izvorîtă din conştiinţa unui cald şi înalt patrotism şi realizată la înălţimea cerinţelor contemporane.

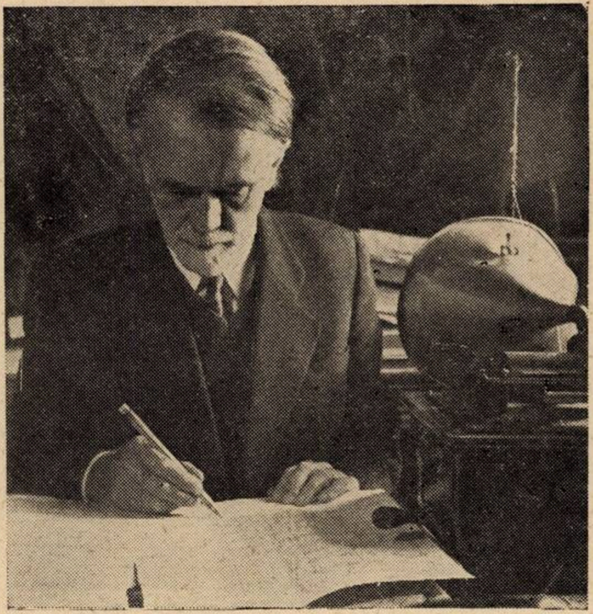
Să-mi fie permis de a arăta că noi, compozitorii din această ţară, nu iubim muzica cerebrală, fadă, seacă, abstractă, goală de conţinut, lipsită de emotivitate, străină de creşterea normală şi evoluţia muzicii noastre. Dragostea de oameni, optimismul, studiul muzicii noastre populare şi contactul cu publicul larg ne apără de artificializarea, de falsificarea şi sofisticarea exprimării ideilor noastre muzicale — iar ipocrizia artistică ne este cu totul străină.

Săptămîna Muzicii Romîneşti ne oferă prilejul de a răscoli trecutul, de a analiza prezentul şi de a scruta viitorul pentru a deveni mai optimişti şi mai încrezători în propriile noastre forţe şi în drumul pe care am pornit.

Pentru cele şapte zile din Luna Culturii care au împlinit sărbătoarea muzicii romîneşti — prinos închinat Republicii —, orchestrele, soliştii, corurile, operele, operetele, ansamblurile şi toate instituţiile muzicale din ţară şi-au pregătit programele şi au invitat publicul larg să asculte şi să se bucure de succesele compozitorilor şi interpreţilor noştri.

75 ANI DE LA NAŞTEREA LUI KODALY

La aniversarea eminentului muzician maghiar



Poporul maghiar şi, împreună cu el, oamenii muzicii de pretutindeni au sărbătorit la 16 decembrie 1957 ziua de naştere a celui mai de seamă compozitor maghiar azi în viaţă, Zoltan Kodaly, personalitate artistică a culturii contemporane. Operele sale sînt răspîndite în toată lumea, cîntate, preţuite. Arta sa este valoroasă pentru că îşi are obîrşia în dragostea faţă de patrie şi poporul maghiar.

Compozitorul s-a născut în 1882 la Kecskemet. Deşi tatăl său (funcţionar la căile ferate) era amator de muzică — ceea ce a făcut ca Kodaly să se afle, din fragedă copilărie, într-un mediu favorabil culturii muzicale, — nu a fost totuşi încîntat ca fiul său să devină muzicant. De aceea, Zoltan Kodaly a fost înscris la facultatea de filozofie, pregătit pentru cariera didactică. In paralel însă a urmat şi Conservatorul din Budapesta.

Odată studiile terminate, Kodaly s-a fixat definitiv asupra muzicii. De timpuriu el şi-a dat seama că muzica trebuie să-şi aibă rădăcinile împlîntate în pămîntul şi în sufletul poporului.

Un adevărat eveniment în viaţa compozitorului l-a constituit întîlnirea şi apoi prietenia indestructibilă cu Bela Bartók, prietenie care datează încă de pe vremea studiilor la Conservator.

Împreună cu Bartôk a purces la culegerea ştiinţifică a folclorului, îndeosebi în anii 1905—1906 — dată de la care au luptat neobosit pentru dezvoltarea şi triumful muzicii populare. Dacă Bartôk nu a putut, în timpul vieţii sale, să vadă preţuirea pe care regimul democratic actual o acordă artei poporului, Kodaly are bucuria de a vedea arta populară promovată, pusă la loc de mare cinste.

Savant, cercetător al folclorului şi compozitor, Kodaly a crezut neclintit în viitorul şi în puterea de creaţie a poporului său. El a dăruit poporului maghiar şi muzicii universale, opere nemuritoare.

„Hary Janos“, „Şezătoarea secuiască“, „Dansurile din Galanta“, „Dansurile din Marosszék“, „Tablouri din Matra“, „Psalmus hungaricus“ precum şi muzica de cameră ori lucrările pentru orchestră şi corale, sînt realizate cu o remarcabilă poezie şi fineţe a coloritului. Ele vădesc puternica personalitate a compozitorului, care întruchipează sentimentele adînci, spiritul şi puterea seculară a poporului maghiar.

Zoltan Kodaly a recunoscut şi preţuieşte mult muzica poporului romîn şi arta lui George Enescu, despre care s-a exprimat totdeauna cu multă simpatie şi admiraţie.

Iubitorii de muzică din patria noastră, care cunosc muzica lui Kodaly, îi doresc încă mulţi ani pentru a purta mai departe şi îmbogăţi creaţia, mesajul său artistic.

L. PINTER
Redactor muzical
la ziarul „Elöre“

Telegrama de felicitare adresată de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Maestrului Kodaly Zoltan
BUDAPESTA

Cu ocazia celei de a 75-a aniversări a zilei Dvs. de naştere, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. vă exprimă pe această cale adînca ei admiraţie pentru minunata Dvs. operă muzicală. Muzica Dvs., strălucită manifestare a artei naţionale, constituie o contribuţie importantă la îmbogăţirea patrimoniului culturii muzicale universale.

Uniunea Compozitorilor vă doreşte deplină sănătate şi încă mulţi ani de muncă rodnică.

Prim Secretar
Ion Dumitrescu

Marele succes al lui Constantin Silvestri

În timpul înregistrării simfoniei a V-a de Dvorak

În „Luna Culturii", Constantin Silvestri, de peste hotare, ne-a adus un dar special: Premiul artelor şi literelor din cadrul „Marelui Premiu al discului" pe anul 1957. *Marele nostru muzician a înregistrat cum se ştie, în anul trecut mai multe discuri la Londra şi Paris.*

În fruntea orchestrei „Philarmonia", Silvestri a înregistrat cele trei mari simfonii de Ceaikovski: a IV-a, a V-a şi a VI-a, „Patetica".

La Paris, Silvestri a dirijat orchestra naţională a Radioteleviziunii franceze în simfonia a V-a, „din lumea nouă", de Dvorak. Această lucrare este de mult un „cal de bătaie" al lui Constantin Silvestri şi valoarea excepţională a interpretării originale date ei de către dirijorul nostru a fost confirmată de „Marele Premiu al discului" conferit la Paris acestei înregistrări. Marele premiu i-a fost înmînat maestrului într-un cadru solemn, în numele preşedintelui republicii franceze René Coty, de către André le Troquer, preşedintele Adunării Naţionale a Franţei.

Discul premiat a făcut o vîlvă extraordinară. De la presa centrală pariziană, la ziare din provincie, cronicile discului au fost unanime în a aduce elogiile cele mai înalte.

Eric Sarnette, de pildă, consideră discul „un punct culminant în istoria discului microsillon, care a adus revelaţia baghetei unui maestru: SILVESTRI". *Ziarul* „Dernières nouvelles d'Alsace" *uimit de măiestria acestui* „magician" *se întreabă* „Cine e Silvestri"? *şi apoi îl prezintă:* „Un dirijor complet necunoscut în Franţa! După ce a dirijat un concert la Londra, a cucerit o celebritate care s-a stabilit de la o zi la alta... La Paris şi Moscova, la Triest şi Londra, la Berlin, Sofia şi Budapesta, la Düsseldorf şi Dresda el cucereşte succese uluitoare. Cei mai mari solişti — A. Bush, J. Thibaud, M. Maréchal, M. Rostropovici şi mulţi alţii — au cîntat sub bagheta sa. Ei au fost entuziasmaţi de dinamismul şi autoritatea lui Constantin Silvestri... Dar el nu e numai un interpret uluitor, e de asemenea un compozitor de talent... Mai mult chiar, el a format o frumoasă falangă de tineri dirijori care fac cinste capacităţii sale pedagogice"...

Discurile cu simfoniile lui Ceaikovski înregistrate de dirijorul romîn au apărut mai întîi în Anglia, găsind în presa engleză un ecou extrem de favorabil.

Credincios tradiţiei sale de a populariza muzica noastră peste hotare, Constantin Silvestri a înregistrat în luna decembrie la Paris, la casa „Pathé Marconi", concertul de pian şi orchestră de Paul Constantinescu, tot în fruntea orchestrei naţionale a Radioteleviziunii franceze, solist fiind Valentin Gheorghiu.

DVORAK
SYMPHONIE N°5
nouveau monde
CONSTANTIN SILVESTRI

Maestrul a dirijat de asemenea concerte în Olanda şi va apare în concerte şi la Paris.

Succesele lui Constantin Silvestri constituie o mîndrie a muzicii noastre şi le dorim cît mai numeroase şi trainice.

FR. SCH.

MUZICA IN LUNA CULTURII

Concerte Simfonice

Deschiderea Săptămînii Muzicii Romîneşti

Sîmbătă 7 decembrie 1957 a avut loc la Ateneul R.P.R. într-o atmosferă sărbătorească, concertul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", colectiv emerit, condus de artistul poporului George Georgescu. Programul a cuprins lucrări dintre acelea care înfăţişează şi unesc în chip fericit harul şi măiestria componistică naţională din trecut şi de azi: Suita I-a în do major de George Enescu, Simfonietta de Ion Dumitrescu, Simfonia a VI-a de Mihail Andricu.

Prezentată acum pentru a doua oară, după recenta sa primă interpretare, Simfonietta de Ion Dumitrescu ne-a dezvăluit, în toată plenitudinea sa, drumul unui artist original şi sensibil, vibrînd de entuziasmul epocii noastre. Aflîndu-şi sorgintea în sfera inedită a cîntecului şi dansului ţărănesc, în cîntul psaltic străvechi şi în cîntecul contemporan de răspîndire largă, simfonismul lui Ion Dumitrescu se afirmă viguros, optimist. Desele izbucniri mucalite ori mişcătoarele spovedanii lirice sau epice, dau artei sale o tentă cu totul particulară, fondul rămînînd însă invariabil dinamic, luminos, plin de temperament. Asemenea trăsături ne-au destăinuit Simfonia I-a şi Cvartetul pentru coarde scrise în anii culturii noi, şi ni le-a confirmat Simfonietta de curînd distinsă cu Premiul Academiei. Scrisă cu chibzuită trudă, în ultimii doi ani, deşi de proporţii şi suflu superioare genului, Simfonietta prezintă într-o sinteză mai pregnantă şi concentrată caracteristicile artei lui Ion Dumitrescu: verva şi mobilitatea ritmică, construcţia slobodă de canoanele academice ale frazei, supusă doar felului popular de cîntare, coloritul naţional integru al armoniei şi instrumentaţiei, mergînd pînă la aluzii la meşteşugul virtuoşilor lăutari. In acelaşi timp, Simfonietta aduce o nouă şi netăgăduită rezolvare a unora din problemele pe care compozitorul şi le propune cu permanenţă. Avem aci în vedere dezvoltarea lucrării în jurul unei idei conducătoare — în speţă chemarea luminoasă care deschide Simfonietta — o alcătuire dramaturgică şi înlănţuire a părţilor adecvate naturii materialului muzical, linia şi mai conturată a sentimentelor, observînd plastice sugestii tematice şi orchestrale cum sînt hazul sprinţar al părţii a doua, poetica îngîndurare a Andantelui, veselia vizibil antrenantă a finalului. Toate acestea mărturisesc precedenţa unor febrile căutări creatoare, cărora cea de-a doua audiţie a Simfoniettei le-a confirmat viu şi apreciat cu mare căldură, izbînda.

Pe maestrul Mihail Andricu îl putem considera pe drept cuvînt ctitorul simfoniei romîneşti întemeiată integral pe intonaţia populară. A sa Simfonie de cameră scrisă acum mai bine de trei decenii, prin lirismul ei luminos alternînd cu tresăltări de joc popular, prevestea caracteristici fundamentale ce se vor afirma apoi consecvent în impunătorul număr de şase simfonii şi patru simfoniette. Recentele Simfonii a V-a şi a VI-a au adus o îmbogăţire a artei sale, cu aspecte emoţional-filozofice noi cum sînt patosul grav şi meditaţia lăuntrică. Iniţiator şi continuator al liniei clasice a simfoniei noastre, Mihail Andricu păstrează şi în Simfonia a VI-a această platformă, impregnînd arta sa cu seva armonică şi polifonică a simfoniştilor contemporani. Ne-a impresionat adînc această lucrare în care în spiritul clasic şi chiar preclasic al formei transgresează o expresie romînească şi incontestabil personală. Este de reţinut în primul loc acea temă solemnă şi apăsătoare a primei părţi în formă de Passacaglie, care se dezvoltă îndeosebi în ultimele şase din ciclul de 12 variaţiuni, căpătînd o măreţie gravă, imperioasă.

Maestrul George Georgescu, artist al poporului, dirijînd concertul de deschidere a Săptămînii Muzicii Romîneşti.

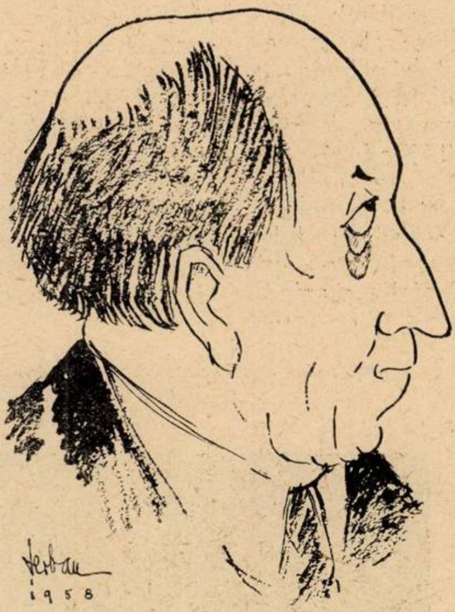
Faţă de această nouă şi ingenioasă ipostază în care apare simfonismul lui Andricu, următoarele părţi ale lucrării prezintă un contrast viu, care creează un dinamism accentuat al conţinutului. Ne referim astfel la graţia dezinvoltă a scherzo-ului şi la poeticele cugetări ale părţii lente, atît de specifice creaţiei de pînă acum a compozitorului. Aceeaşi tendinţă de primenire vădeşte şi fuga finală în care subiectul cu substrat de joc popular este amplu dezvoltat polifonic, în imagini tumultuoase, frămîntate, inedite. În întregul ei, lucrarea are, mai puternic decît unitatea ei de structură, o ţinută expresivă elevată, plină de forţă şi coeziune. Ea ne relevă culmile maturităţii simfonismului maestrului Andricu şi în acelaşi timp un vrednic de urmat exemplu în ce priveşte strădania de înnoire.

Suita I-a în Do major de George Enescu a rămas de aproape 55 de ani de cînd a fost creată şi interpretată pentru prima dată în ţară, un criteriu înalt şi de nepreţuit pentru dezvoltarea sensibilităţii muzicale naţionale. Celebrul în muzica mondială Preludiu la unison, simplu în aparenţă, veşnic nou în adînca şi extatica sa expresie, răscolitorul şi prea plinul de poezie contrapunct al menuetului şi al părţii finale, fac din această lucrare o dovadă a geniului artistic romînesc. Interpretată în încheierea programului, ea a avut darul de a încorona şi consfinţi drumul muzicii noastre de azi, drum pe care cele două lucrări anterioare din concert l-au probat ca luminos şi mereu suitor.

Aceeaşi înălţime artistică a dovedit şi orchestra condusă de maestrul Georgescu, realizînd prin program şi interpretare o semnificativă deschidere a Săptămînii Muzicii Romîneşti.

VASILE TOMESCU

Participarea Orchestrei Simfonice Radio



Alfred Alessandrescu
(văzut de Şerban)

În cadrul Săptămînii Muzicii Romîneşti, corul şi orchestra Radio au susţinut la Ateneul R.P.R. un concert, prezentînd trei lucrări romîneşti cunoscute publicului: „Balada pentru solist, cor şi orchestră" de Mihail Jora, „Trei melodii pentru soprană şi orchestră" de Alfred Alessandrescu şi Simfonia I-a în Mi bemol major de George Enescu. Sub conducerea maestrului Alfred Alessandrescu, unul din cei mai activi promovatori ai creaţiei romîneşti, acest concert s-a înscris printre realizările artistice de ţinută ale stagiunii actuale. Cînd afirmăm acest lucru, ne gîndim înainte de toate la felul deosebit în care a fost tălmăcită Simfonia I-a de George Enescu. Această lucrare, datînd din anii de tinereţe (1905), ne dezvăluie excepţionalele calităţi de simfonist ale compozitorului, care se înscrie aici pe linia asimilării marii tradiţii a muzicii simfonice din a doua jumătate a secolului al 19-lea, dominată de personalităţi ca J. Brahms şi R. Wagner. Ei sînt de altfel „părinţii spirituali" ai acestei lucrări, în care însă trăsăturile personale ale tînărului creator încep să prindă contur. Maestrul Alfred Alessandrescu, care a avut fericirea să se numere printre cei mai apropiaţi prieteni şi colaboratori ai marelui dispărut, fiind în acelaşi timp un profund cunoscător al creaţiei acestuia, a prezentat simfonia într-o interpretare deosebit de convingătoare, relevînd în mod magistral întreaga lume de idei cuprinsă în această minunată lucrare. Subliniem ca o reuşită excepţională felul în care a fost construită partea întîia, dirijorul imprimînd discursului muzical un elan juvenil, scoţînd în relief acea frămîntare dramatică, caracteristică pentru această mişcare.

În partea a doua, Alfred Alessandrescu a reuşit să ne transpună într-o cu totul altă lume emoţională. Sobru, dar expresiv, el a clădit arcul sonor de largă respiraţie cu multă sensibilitate, dînd un sens interiorizat întregului patos romantic ce se degajă din această înălţătoare pagină a simfoniei. Deşi în finalul lucrării nu am mai reîntîlnit aceeaşi tensiune emoţională, privită în ansamblu, interpretarea simfoniei rămîne incontestabil o realizare de înalt nivel artistic.

În aceeaşi seară am putut reasculta una din lucrările mai recente ale maestrului Mihail Jora şi anume remarcabila „Baladă pentru solist, cor şi orchestră", compusă pe textul unui poem de Mariana Dumitrescu, în care este zugrăvit un episod dramatic din viaţa zbuciumată a haiducilor. Partitura pune atît corul cît şi orchestra în faţa unor probleme interpretative dificile, fapt care nu a trecut neobservat în timpul execuţiei acestei lucrări. Deoarece muzica se desfăşoară în strînsă legătură cu stările emoţionale degajate de text şi nu încadrată în forme fixe, realizarea unei construcţii sonore bine închegate este un lucru greu. Dirijorul ar fi putut realiza poate şi mai bine această unitate în cadrul unei mari diversităţi, dacă ar fi fost ajutat în permanenţă de ansamblul coral şi orchestral sub raportul trăirii mai intense. Baritonul Mircea Buciu, care a interpretat şi în alte dăţi partea de solo din această lucrare, a cîntat cu convingere şi multă participare, poate chiar cu prea multă. Ne referim la unele exagerări patetice la care, cu tot caracterul dramatic al partidei sale, s-ar putea renunţa în favoarea unei mai mari sobrietăţi şi interiorizări.

În cadrul acestui concert, maestrul Alfred Alessandrescu a apărut şi în calitate de compozitor, dirijîndu-şi ciclul de „Trei melodii pentru soprană şi orchestră", de un deosebit farmec poetic. Aceste lucrări miniaturale, cizelate, construite perfect şi orchestrate cu mare măiestrie, impresionează prin sinceritatea expresiei, prin melodicitatea generoasă care se adresează direct auditorului.

Dovedind înţelegere pentru stilul pieselor, soprana Teodora Lucaciu, posesoarea unei voci cultivate, a cîntat cu multă fineţe şi gingăşie, adîncind astfel atmosfera lirică, intimă, ce este proprie acestei muzici.

Dacă ne îngăduim unele rezerve în ceea ce priveşte interpretarea de către cor şi orchestră a Baladei de Mihail Jora, nu putem să nu relevăm participarea însufleţită a instrumentiştilor în redarea atît de izbutită a Simfoniei de George Enescu.

FR. WANEK

Lucrări ale tinerilor compozitori

Prin grija Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi prin efortul Orchestrei Simfonice a Cinematografiei, efort călăuzit cu simpatie şi real interes artistic de dirijorul Edgar Cosma, patru lucrări semnate de tineri compozitori romîni au putut fi prezentate în concertul din 22 decembrie 1957, care a avut loc la Ateneul R.P.R. în cadrul „Lunii Culturii".

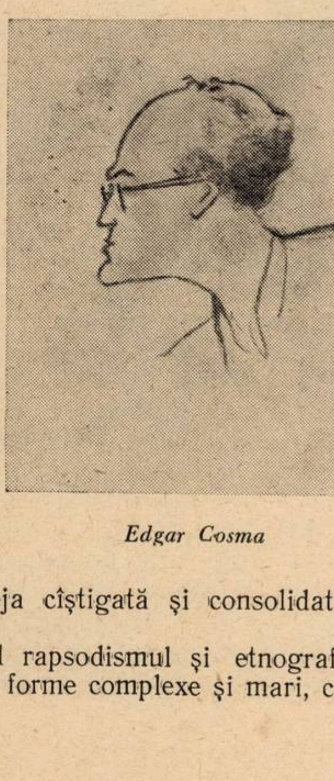
Căldura, chiar entuziasmul vibrant, cu care publicul a întîmpinat fiecare din cele patru lucrări înscrise în program, au confirmat faptul că ne aflăm în faţa unor autori care au ceva de spus prin arta lor şi care posedă ştiinţa de a întreţine convorbiri muzicale cu auditoriul. De aceea succesul a fost real iar participarea interpreţilor a fost, cum s-ar spune în limbaj cotidian, „din toată inima". Dirijorul Edgar Cosma s-a arătat solidar cu generaţia tinerilor compozitori, aducînd ca în toate concertele conduse de el, seriozitatea şi conştiinciozitatea care sînt semnul unei temeinice educaţii artistice.

Cei patru compozitori, dintre care cel mai tînăr, Aurel Stroe, are numai 25 de ani, iar cel mai vîrstnic, Pascal Bentoiu, numără 30 de ani, reprezintă garanţia dezvoltării viitoare a muzicii romîneşti şi în acelaşi timp o confirmare a excelentei lor şcoli de compoziţie ilustrată de personalităţi ca Mihail Jora, Mihail Andricu, Marţian Negrea, Alfred Mendelsohn, Leon Klepper etc. (cu excepţia lui Tiberiu Olah, format în clasa profesorului clujan Max Eisicovits şi ulterior la Moscova).

Nu voim a spune şi nici n-ar corespunde realităţii, că autorii lucrărilor înscrise în programul simfonic al Orchestrei Cinematografiei ar fi doar nişte „compozitori ieşiţi din clasele de compoziţie". Nu!

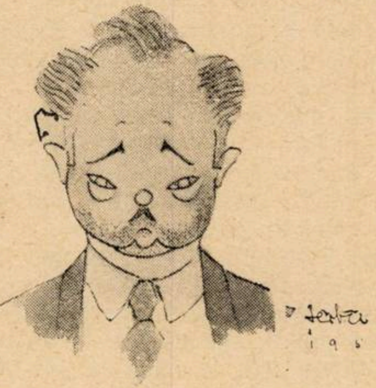
Ei sînt, o poate spune oricine a ascultat concertul din 22 decembrie, talente componistice incontestabile, tineri artişti cu tehnică sigură, în ale căror lucrări se remarcă în primul rînd tendinţa de a continua conştient linia de dezvoltare a şcolii romîneşti pe făgaşul ei firesc, adică în contact cu arta populară naţională.

A continua o tradiţie artistică cu o dublă rădăcină în arta naţională şi în creaţia cultă izvorîtă din aceasta, comportă primejdia unui conformism, a unui academism steril. Spre lauda şcolii romîneşti de compoziţie şi mai ales spre lauda tinerilor autori, trebuie spus că ei au înţeles să pornească la drum de la o anumită etapă deja cîştigată şi consolidată în creaţia noastră.



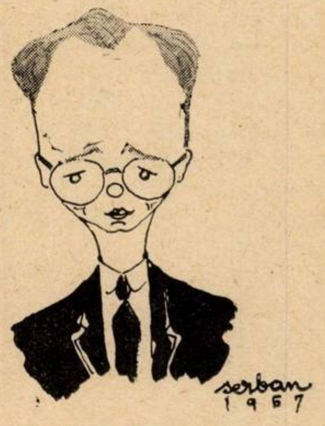
Edgar Cosma

Evitînd rapsodismul şi etnografismul, ei abordează forme complexe şi mari, cum sînt concertul instrumental, concertul cu instrument solistic, cantata vocal-simfonică. Folosind aceste forme, specifice unei gîndiri muzicale superioare, tinerii autori lasă impresia unui meşteşug sigur, a unei limpezi scriituri armonice şi contrapunctice, a mlădierii formei clasice la anumite tendinţe inovatorii (Rondoul Concertului de A. Stroe), a capacităţii de a îmbina şi echilibra sentimentul intim cu legile compoziţiei.



D. Capoianu

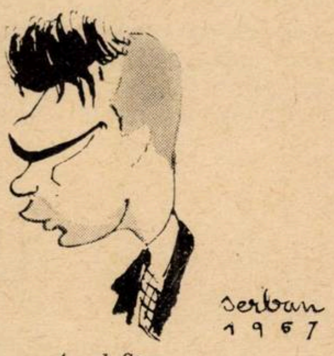
Se ştie că meşteşugul, cunoaşterea, sînt valori ce se pot dobîndi prin efort şi de aceea ele nu sînt suficiente pentru a deschide calea artei. Cei patru autori posedă, e cert, mai mult decît meşteşugul, cunoaşterea. Dincolo de deosebirile temperamentale, de gust, de preferinţele în alegerea unor modele de exprimare artistică, ei au „personalitatea artistică“, adică viaţa lăuntrică autentică, o frămîntare de sentimente şi de gînduri ce se cer a fi exteriorizate.



Pascal Bentoiu

In ordinea execuţiei pieselor nu credem că putea fi găsită o piesă de deschidere a unui concert, mai îmbietoare decît „Divertismentul pentru orchestră de coarde şi două clarinete“ de Dumitru Capoianu. În paginile acestei lucrări se înfrăţesc lirismul şi umorul, gingăşia simţirii şi optimismul. Autorul ştie să-şi aleagă temele folclorice. Că posedă sentimentul conţinutului lor poetic o dovedeşte sensibilitatea cu care ştie să le transpună instrumental. Capoianu are un simţ bine dezvoltat al formei. Spre lauda autorului, lucrarea, deşi bazată pe teme autentice de colind (bănăţean şi transilvănean) evită simplismul, atmosfera semănătoristă a unor impersonale prelucrări auzite atît de mult în ultimii ani. Capoianu îşi însuşeşte ideea populară, o adoptă în sensul adînc al identificării sentimentale şi spirituale. El o disociază în elementele ei componente pe care le dezvoltă cu fantezie şi volubilitate. Discursul devine astfel firesc, lipsit de orice urmă de academism, creînd momente poetice ce apar în plămada sonorităţilor artistic dozate. În succesiunea celor patru mişcări ale „Divertismentului“ (Moderato-Allegro-Adagio-Allegro) se manifestă un spirit constructiv ce ştie să concilieze cerinţa dialectică a contrastelor cu gradarea mişcării, culorii şi intensităţii sonore.

Concertul pentru pian şi orchestră în do major de Pascal Bentoiu a găsit în pianistul Gheorghe Halmoş un interpret valoros şi entuziast. În redarea Concertului de Pascal Bentoiu, pianistul Halmoş a pus un ansamblu de mijloace tehnice ale unui artist maturizat, o forţă de convingere şi un elan tineresc, de natură a recomanda pe interpret ca o fire iscoditoare, atrasă spre stiluri cît mai variate.



Aurel Stroe

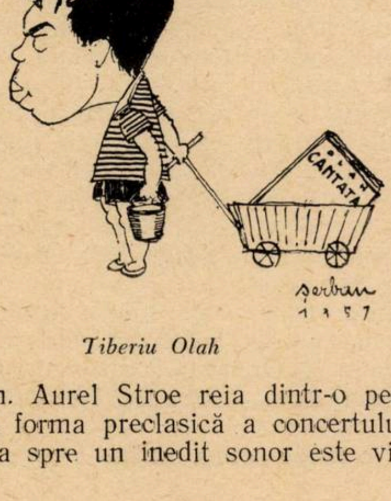
Într-un domeniu în care literatura noastră simfonică este încă destul de săracă, tînărul compozitor a înscris o izbîndă.

Concertul pentru pian de Pascal Bentoiu este o lucrare solid construită şi care nu aşteaptă decît puţine, foarte puţine „retuşe“, pentru a intra definitiv ca o operă consacrată în repertoriul pianiştilor.

Nouă ni s-a părut că muzica acestei lucrări concertante se menţine într-un registru prea limitat faţă de amploarea mijloacelor sonore ale orchestrei. De aci o impresie de monocromie şi de îngustare a spaţiului sonor.

După o primă parte frumos construită şi după o mişcare lentă, ce se desfăşoară într-o ambianţă romantică, finalul încheie luminos Concertul. Rondoul final debutează cu o temă-refren adecvată prin contur şi ritm funcţiei ei.

„Concertul pentru orchestră de coarde“ de Aurel Stroe ne-a pus în faţa unui talent matur, conştient de problemele stilului simfonic contemporan. Aurel Stroe reia dintr-o perspectivă modernă forma preclasică a concertului şi năzuinţa sa spre un inedit sonor este vizibilă în



Tiberiu Olah

unele armonii, în folosirea registrelor extreme ale coardelor, în tendinţa de a inova forma de Rondo cu elemente ciclice.

Reminiscenţe ale stilului lui Hindemith se vădesc în îmbinarea în muzica lui Stroe a unui melodism simplu, de expresie directă a sentimentului, cu o melodică mai abstractă prin intonaţiile ei. Remarcabil la acest compozitor este precizia de arhitect şi de matematician cu care îşi clădeşte forma.

Concertul s-a încheiat cu „Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde, baterie şi xilofon“ de Tiberiu Olah, interpretată cu concursul Corului de femei Radio (dirijor C. Petrovici). Cantata ne-a revelat un lirism bogat, învăluitor. Susţinut de forţă constructivă şi de o decisă orientare spre izvoarele populare ale artei, lirismul lui Olah închide în el un mesaj uman autentic.

În prima fază a afirmării sale, orice creator este influenţat de un precursor; Tiberiu Olah a primit în această privinţă îndemnul renovării muzicale de la Béla Bartók, de la care a deprins o anumită tehnică a construcţiei şi atracţia spre esenţa formelor folclorice.

Cele trei poezii populare ciangăieşti care au inspirat „Cantata“ sa sînt cîntece de iubire, de jale şi de despărţire, pătrunse de un suflu poetic grandios. Simplitatea limbajului poetic a impus compozitorului un limbaj muzical aproape nud, dar în acelaşi timp extrem de rafinat şi de evoluat. Ca tehnică a dezvoltării, Olah utilizează „variaţia“. Variaţia şi repetiţia găsesc în opera lui Bartók, ca şi în folclorul maghiar, rus, romînesc, o largă utilizare. Repetarea obsedantă a aceluiaşi motiv de scurtă respiraţie devine la Olah principiu constructiv inovator.

Finalul Cantatei, clădit pe distihul de o izbitoare frumuseţe poetică: „Am un pom zănatec, nu dă flori, /Înfloreşte doar la sărbători“/, precum şi tranziţia spre acest final plin de lumină, ne-a convins că ne aflăm în faţa unui creator de la care putem aştepta viitoare şi însemnate înfăptuiri artistice.

V. CRISTIAN

Patru filarmonici din ţară la Bucureşti

Unul din indiciile cele mai clare ale nivelului de cultură muzicală atins în ţara noastră este desigur numărul şi calitatea orchestrelor simfonice, majoritatea formate în anii din urmă. Valoarea acestor formaţii a putut fi de altfel verificată aproape anual, cu prilejul concertelor date în Capitală. Chiar dacă nu ne dau o imagine perfect limpede a contribuţiei acestor ansambluri la viaţa muzicală a oraşelor de origine — concertele din Capitală fiind prezentate de obicei la nivelul valorii maxime, şi nu al celei medii — aceste confruntări sînt totuşi dintre cele mai utile şi mai concludente, pentru creşterea neîncetată a calităţii orchestrelor regionale.

An de an, filarmonicile din principalele oraşe ale ţării s-au întărit şi s-au organizat, angajîndu-se parcă într-o tacită întrecere, în care titlul de lider este rîvnit de mulţi concurenţi. Şi pentru că acest spirit „olimpic“ există, pentru că, oricum, „concurenţii“ apar aproape anual pe scena Ateneului, poate că nu ar fi lipsită de interes organizarea unui concurs republican al filarmonicilor. (Un asemenea concurs s-a organizat în Bulgaria, în urmă cu cîţiva ani, pe cît ştim, cu frumoase rezultate).

Indiferent care ar fi învingătorul — şi esenţială ar fi aci participarea şi mai puţin dobîndirea titlului —, am avea astfel anual sau la doi ani o dată, prilejul de a trece în revistă toate orchestrele ţării, iar pentru membrii acestora, concursul republican ar fi un factor stimulator de cea mai mare importanţă.

Pînă atunci, ne rămîne să consemnăm concertele date de patru dintre cele mai bune filarmonici ale ţării, în cadrul Lunii Culturii. Toate patru au prezentat cu precădere programe de muzică romînească, iar problemele acestor orchestre sînt în bună parte comune, astfel că vom examina laolaltă concertele filarmonicilor din Timişoara, Tg. Mureş, Oraşul Stalin şi Iaşi.

Ordinea de mai sus nu este întîmplătoare sau alfabetică, ci preferenţială. Ea corespunde, după părerea noastră, valorilor marcate la concertele date, în Capitală, de aceste patru orchestre. Una din problemele cele mai delicate ale orchestrelor tinere este cea a completării efectivului. Compartimentul coardelor este de cele mai multe ori în suferinţă, prin descompletări care strică echilibrul „clasic“ prescris de un Rimski Korsakov.

Orchestrele mai sus citate au rezolvat această problemă (mai puţin cea ieşeană, care s-a prezentat întărită cu elemente bucureştene) în bună parte ca şi pe cea a omogenităţii. Valoarea unei orchestre este dată, după cum se ştie, nu de numărul instrumentiştilor sau de calitatea primelor pupitre, ci de cea a ultimelor. În aducerea acestora la nivelul primelor stă secretul „legării“ unei orchestre, şi în această direcţie, cele mai avansate ni se par tot cele din Timişoara şi Tg. Mureş.

Sub raportul acordajului, aceste orchestre, precum şi Filarmonica din Oraşul Stalin, se prezintă din nou în progres, în schimb Filarmonica ieşeană rămîne încă deficitară la acest capitol.

Toate progresele pe care le semnalăm aci se datoresc unei munci stăruitoare şi simţului pedagogic al dirijorilor, dintre care unul a progresat considerabil, împreună cu orchestra sa. Filarmonica din Tg. Mureş şi Andrei Szekely au fost revelaţiile acestor confruntări, în special cu programul de prime audiţii (Kozma-Demjan-Toduţa), în care orchestra mureşeană a realizat o remarcabilă coeziune dinamică şi de intonaţie.

În fine, pe planul maturităţii interpretative, scara de valori se menţine aceeaşi, cu rezerva că orchestra din Tg. Mureş a fost uneori depăşită în posibilităţi în Simfonia a IX-a de Beethoven. In rest, desigur că aprecierile sînt mai greu de făcut, pentru că programele au constat în cea mai mare parte din prime audiţii; totuşi nu putem uita realizarea în destul de bune condiţii a celor trei piese pentru orchestră de coarde de Silvestri, de către Filarmonica din Oraşul Stalin, condusă de Dinu Niculescu, şi cea a „Simfoniei Primăverii" de Marţian Negrea, sub bagheta lui Mircea Popa, la pupitrul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara. Theodor Avitahl, tînărul dirijor al filarmonicii ieşene, nu a reuşit să realizeze nici paleta de culori a Rapsodiei I-a de Marţian Negrea, nici colosalul dramatism al Simfoniei a II-a de Haciaturian. A lipsit relieful temelor şi al momentelor de culme, agravat încă de o tendinţă generală de rărire a mişcărilor, şi de lipsa de acord cu solistul în concertul nr. 1 de Brahms, interpretat de Alexandru Demetriad, cu mult mai puţină profunzime şi siguranţă decît de obicei.

Pentru a trece la primele audiţii aduse de aceste orchestre, se cuvine să cităm în primul rînd Simfonia a II-a de Sigismund Toduţa, prezentată în foarte bune condiţii de către Filarmonica din Tg. Mureş. Acest patetic „in memoriam" dedicat lui George Enescu, este o creaţie marcantă a simfonismului romînesc actual. Sobră în expresie, bogată în idei, profund emoţionantă, ea merită fără îndoială un loc stabil în repertoriul concertelor noastre.

La rîndul ei, Filarmonica din Timişoara ne-a oferit o lucrare a maestrului Marţian Negrea, „Simfonia Primăverii". Ea vădeşte acea artă sigură şi bogată în posibilităţi, proprie compozitorului şi trăieşte în special prin claritatea tratării armonice şi orchestrale a unui material tematic melodios şi expresiv, resimţindu-se însă de unele influenţe romantice şi neoromantice. Din acelaşi concert, reţinem Divertismentul pentru orchestră de coarde de Mircea Hoinic, lucrare inspirată şi sinceră, scrisă cu simplitate şi claritate.

Prima audiţie rezervată de Filarmonica din Oraşul Stalin, a fost suita „Bucureştii de altă dată" de Mircea Chiriac, lucrare programatică care vizează în primul rînd culoarea şi atmosfera, fără o grijă pronunţată pentru calitatea tematică şi o dezvoltare organizată.

Din restul lucrărilor originale aduse pe afişe, mai amintim prima audiţie a Variaţiunilor pe tema unui cîntec popular maghiar de Kozma Gheza, compoziţie plăcută, însă influenţată puternic de Kodaly, şi a Concertului pentru vioară şi orchestră de Wilhelm Demjan (solist fiind tînărul violonist Ruha Istvan), care a plăcut publicului tocmai prin caracterul său concertant, de virtuozitate.

Excelentul flautist Alexandru Nicolae a prilejuit o reluare a Concertului pentru flaut de Ludovic Feldman, una din cele mai valoroase lucrări ale compozitorului, după cum bagheta lui Dinu Niculescu a făcut să răsune, pe lîngă lucrările mai sus amintite, Cantata „Glasul lui Lenin" de Alfred Mendelsohn, cele Patru dansuri romîneşti de Leon Klepper şi Uvertura festivă de Nicolae Buicliu.

RADU GHECIU

Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Orchestra de Studio a Conservatorului C. Porumbescu s-a prezentat sub conducerea studentului Jan Hugo Huss, în sala Ateneului cu un program variat, cuprinzînd Poemul Simfonic „Evocare" de Dumitru Bughici, Concertul de vioară de Ceaikovski (solist George Hamza) şi Simfonia V-a de Dvorak.

Tînărul dirijor s-a remarcat de la începutul concertului prin muzicalitate, o gestică expresivă şi siguranţă ritmică. El a desluşit dramatismul lucrării lui Dumitru Bughici, a acompaniat cu multă discreţie pe solistul George Hamza şi a creat momente de autentică emoţie în Simfonia a V-a de Dvorak, mai ales în partea a doua. Tînărul muzician este sub binefăcătoarea influenţă a maeştrilor Constantin Silvestri şi Mircea Basarab, menţinîndu-se astfel pe o linie sobră, evitînd „efecte" care atrag din păcate pe mulţi tineri dirijori. La succesul concertului său contribuie şi faptul că Jan Hugo Huss a cîntat mult în orchestră; se observă că el cunoaşte mai ales tehnica de coarde şi ştie să echilibreze sonorităţile. Pe viitor ar fi de dorit să construiască lucrările simfonice de proporţii mai mari pe care le va tălmăci, bazîndu-se pe o respiraţie mai amplă, mai puţin fragmentară şi cu mai mult contrast între părţile pieselor interpretate.

La acest concert s-a prezentat în primă audiţie poemul „Evocare" de Dumitru Bughici. Lucrarea este închinată memoriei luptătoarei comuniste Donca Simo care a plătit cu viaţa ataşamentul pentru cauza clasei muncitoare. Am observat în piesă o arhitectură solidă, o orchestraţie sonoră avînd la bază principiile lui Rimski Korsakov şi un puternic dramatism în introducere.

Pe de altă parte, lucrarea prezintă şi influenţe din muzica lui Ceaikovski şi mai ales a lui Glazunov. Este interesantă preocuparea lui Dumitru Bughici pentru genul muzicii cu program, ceea ce constituie un fapt desigur pozitiv.

Solistul concertului, George Hamza, ne-a lăsat o bună impresie. Ne-a atras atenţia, mai ales, lirismul cu care a redat partea a doua a lucrării. Tehnica sa este în plin progres, iar repertoriul său se îmbogăţeşte în fiecare stagiune cu noi lucrări valoroase, atît din domeniul muzicii universale cît şi din cel al muzicii romîneşti.

Concertul s-a bucurat de o caldă apreciere din partea auditoriului şi am dori mai multe apariţii ale acestei orchestre, care promovează tinerele talente.

DORU POPOVICI

Operele „Năpasta“ şi „Pană Lesnea Rusalim“

Între alte merite, „Săptămîna Muzicii“ din cadrul Lunii Culturii îl are şi pe acela de a fi reuşit o prezentare sintetică a drumului muzicii romîneşti, reliefînd cu o deosebită putere unitatea şcolii noastre, ca şi soluţiile care se oferă în prezent diferitelor genuri de compoziţie. În acest sens, opera a fost cu deosebire favorizată, seria spectacolelor, incluzînd aproape tot ce s-a scris esenţial la noi, în domeniul teatrului muzical, cu excepţia regretabilă desigur, a monumentului artei lirice romîneşti, „Oedip“.

În acest „film“, Opera de Stat din Cluj a fost prezentă prin două secvenţe : spectacolele „Năpasta“ de Sabin Drăgoi şi „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu. Despărţite de aproape trei decenii, aceste lucrări se înscriu pe aceeaşi linie a realismului popular, caracteristica întregului drum al muzicii romîneşti. Ele se cuvin însă înţelese şi judecate deosebit, după timpul creării lor şi în funcţie de personalităţile creatorilor.

„Năpasta“, scrisă în 1926—1927, rămîne o dată în istoria muzicii romîneşti, şi cu atît mai mult în creaţia lui Sabin Drăgoi. Pe textul puternicei drame a lui Ion Luca Caragiale, autorul „Divertismentului rustic“ a făurit o operă de tip musorgskian, o dramă socială şi una psihologică în acelaşi timp ; este de notat că spre deosebire de Caragiale, Sabin Drăgoi nu rupe eroii de viaţa satului în care trăiesc. Numai că fuziunea nu se realizează deplin pe planul tratării muzicale. Actul I este predominant coral şi folcloric, ca şi tabloul al III-lea al actului secund. În schimb, cele două tablouri „de interior“ (tabloul I al actului II, şi actul al III-lea) sînt tratate într-un sistem de leit-motive, ţinînd deopotrivă de Wagner şi de Musorgski, cu o deplină originalitate, însă în selecţia tematică şi factura tratării. Compozitorul a realizat cu o deosebită subtilitate figura lui Ion, nebunul evadat din ocnă, ale cărui explozii de suferinţă şi de revoltă alternează cu suave iluminări de inocent mistic. Monologul lui Ion din actul al II-lea se confirmă, după trei decenii, ca o pagină de intensă forţă emotivă, ca şi actul al III-lea în întregime.

Pentru stadiul de dezvoltare a muzicii romîneşti, corespunzător vremii în care a fost creată, „Năpasta“ reprezintă fără îndoială o cucerire şi o contribuţie, confirmată de altfel de viabilitatea întregii opere, prin paginile ei cele mai bune, la mersul înainte al artei noastre.

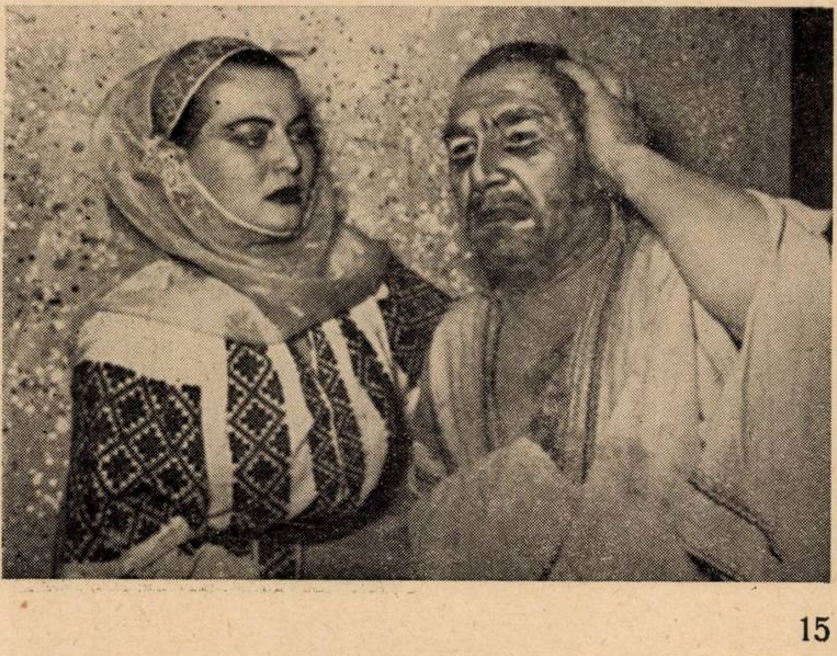
„Pană Lesnea Rusalim“ se cuvine apreciat din alt punct de vedere. Este creaţia unui compozitor dintr-o altă generaţie, cu o altă viziune asupra tratării materialului folcloric, cu o tehnică componistică considerabil avansată.

Din toate acestea a rezultat incontestabil în primul rînd o calitate, şi anume unitatea de stil.

Justificarea psihologică a personajelor, cerinţă esenţială în opera modernă, se vede în schimb considerabil sărăcită în concepţia libretistică a lucrării. Desigur nu adaptarea în sine a unei teme istorice a dus la creionarea unor scheme cum sînt Spătarul Pană Lesnea, Tofan, logofătul Mirişte ; slăbiciunile libretului, pe care alţii înaintea noastră le-au arătat, au fost determinante în această privinţă. Mai mult interesează aci simplificarea expresiei muzicale ; intenţia compozitorului de a crea o operă cît mai accesibilă este aci evidentă, şi ea explică diferenţa faţă de limbajul atît de expresiv şi inedit din Concertul pentru coarde, „Nunta în Carpaţi“ sau alte lucrări mai vechi.

În prezentarea celor două lucrări romîneşti, Opera de Stat din Cluj şi-a desfăşurat posibilităţile, pe cît se pare la valoarea maximă. Am putut astfel să ascultăm cîţiva buni cîntăreţi. George Busuioc, interpretul lui Ion, face ca o

Scenă din „Năpasta“ de Sabin Drăgoi, în reprezentaţia Operei din Cluj. Elena Vătafu (Anca) şi Jean Hvorov (Ion).



Final de act din „Pană Lesnea Rusalim", cu prilejul spectacolelor date de Opera din Cluj.

comparaţie cu memorabila creaţie a lui C. Ujeicu să nu-i fie nicidecum defavorabilă. Tot în opera lui Sabin Drăgoi, Elena Vătaţu a creat o Ancă emoţionantă, convingătoare pe plan vocal şi scenic.

Dintre interpreţii lui „Pană Lesnea Rusalim", David Ohanesian se detaşează net. Este unul dintre bunii baritoni pe care îi avem în prezent. La rîndul său, Theodor Anastasiu, a realizat o compoziţie excepţională în Logofătul Mirişte.

Orchestra Operei clujene s-a comportat inegal : foarte prezentă în „Pană Lesnea", sub conducerea pricepută a lui Anatol Chisadji, ea a fost redusă la rolul de acompaniator lipsit de promptitudine în „Năpasta", unde dirijorul spectacolului, Lucian Surlaşiu, se lasă condus în prea mare măsură de scenă.

Am preţuit, în ansamblu, conştiinciozitatea şi trăirea sinceră a interpreţilor clujeni, precum şi remarcabila lor ţinută artistică.

RADU GHECIU

Reprezentaţiile Operei de Stat din Timişoara

„Marin Pescarul" de Marţian Negrea

Festivităţile prilejuite de aniversarea a 10 ani de activitate a Operei de Stat din Timişoara s-au încheiat cu un spectacol în care au fost reprezentate două lucrări romîneşti : opera „Marin Pescarul" de Marţian Negrea şi baletul-pantomimă „Priculiciul" de Zeno Vancea [1]).

Opera în două acte *„Marin Pescarul"* a fost creată de compozitor pe un libret propriu, care are la bază nuvela „Păcat boieresc" de Mihail Sadoveanu. Terminată în anul 1934, ea face parte din lucrările în care Marţian Negrea este preocupat de făurirea unui limbaj propriu, pornind de la muzica lui R. Wagner şi mai ales a lui R. Strauss, de la opera italiană veristă şi de la cuceririle şcolii impresioniste franceze. In încercarea de a realiza o sinteză personală din aceste tendinţe, compozitorul face uz — în mai mică măsură — şi de sfera intonaţională a cîntecului popular romînesc. Un salt calitativ — adică o conturare precisă a unui stil nou cu trăsături proprii, rezultat din îmbinarea organică a acestor componente diferite — nu se face simţit decît cu greu în această operă. In desfăşurarea muzicală distingem întotdeauna cu precizie şi ca atare sursele de la care a pornit compozitorul. Dacă sub aspectul limbajului, opera reprezintă deci un drum de căutări, ea are incontestabil meritul de a fi una din primele lucrări dramatice apărute în ţara noastră în care au fost folosite — cu o desăvîrşită măiestrie — mijloace de expresie muzicală apropiate de simţirea contemporană.

Actul al doilea din „Marin Pescarul" în montarea Operei din Timişoara.

---

[1]) In cadrul Săptămînii Muzicii Romîneşti din Luna Culturii, aceste două lucrări au fost prezentate şi pe scena Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, cu aceeaşi distribuţie ca la premieră.

Marţian Negrea a urmărit, în opera să, prezentarea scenică a unei drame sociale care se petrece în mediul sătesc de altădată. Personajele sînt boierul Niculiţă, individ lipsit de scrupule, Chiva, o ţărancă naivă şi de bună credinţă şi tatăl ei — Marin Pescarul — un om sărac, lovit de soartă, care recunoaşte în ciocoimea satelor sursa mizeriei sale materiale şi sufleteşti. Intre acestea se situează hangiul Sandu, caracter perfid, intrigant, care vrea să se afle în relaţii bune şi cu boierul, dar şi cu ţăranii ; banul este pentru el scopul şi legea supremă. Conflictul rezultă din ciocnirea a două lumi opuse, motivul principal fiind necinstirea Chivei de către boierul Niculiţă, faptă pe care tatăl fetei vrea să o răzbune. Cerînd socoteală boierului pentru cele comise, Marin este ucis de Niculiţă. Libretul operei nu exploatează însă în suficientă măsură potenţele de ordin dramatic, proprii ideii de bază care generează acţiunea. Din această cauză, evoluţia se petrece mai mult „pe deasupra", în linie dreaptă, ducînd la un deznodămînt care nu rezolvă satisfăcător acţiunea dramei. Uciderea lui Marin nu se impune ca o necesitate determinată în mod clar de o serie de fapte anterioare, care converg spre aceasta. Moartea lui apare ca ceva cu totul „accidental" şi nu ca rezultatul firesc al acţiunii, care rămîne — prin această rezolvare — brusc suspendată. Deoarece nu întîlnim tensiuni dramatice puternice care să dinamizeze întreaga evoluţie, desfăşurarea acţiunii se petrece mai mult static, fără un ritm interior viu şi antrenant.

Marţian Negrea

Pe plan muzical, compozitorul elimină aria înlocuind-o cu recitativul dramatic. Rolul principal îl deţine orchestra, în calitate de comentator permanent al acţiunii. Prin ea sînt caracterizate personajele şi situaţiile care iau naştere pe parcurs. Importanţa acordată de către compozitor părţii orchestrale face ca discursul muzical să fie supus unei tratări simfonice măiestrite, de mare respiraţie, lucru simţit tot timpul. Dacă muzica considerată în sine (făcîndu-se abstracţie de dansurile din actul I care nu se leagă organic de rest) izbuteşte să creeze deseori momente de un autentic dramatism, ea nu reuşeşte totuşi să suplinească în întregime slăbiciunile de structură ale libretului. Nici regizorul Constantin Georgescu nu dă — prin felul în care a pus în scenă această operă — întotdeauna soluţiile cele mai fericite. În primul rînd, fondul psihologic al personajelor nu este exploatat în toată complexitatea lui. Din această cauză, eroii operei sînt prezentaţi în mod schematic ; ei participă la evoluţia acţiunii doar prin manifestarea unei *singure* trăsături de caracter, acea pe care regizorul a considerat-o ca fiind cea mai caracteristică pentru fiecare în parte. Felul de prezentare a lui Marin Pescarul este concludent în acest sens.

Sărăcirea fondului sufletesc al personajelor a adus după sine şi o limitare în ceea ce priveşte mişcarea eroilor în scenă. Li s-a luat posibilitatea de a evolua liber şi firesc şi în cazul acesta Marin Pescarul oferă un exemplu tipic.

În continuare, nu putem să ne declarăm de acord cu şarja de care face uz hangiul Sandu. Efectul comic trebuie să ia naştere din sensul lăuntric al diferitelor situaţii în care este pus eroul şi nu obţinut prin mijloace exclusiv *exterioare*. În actul al II-lea, momentele de crud naturalism (desigur grele de evitat din cauza structurii libretului) îşi găsesc o accentuare exagerată, care nu contribuie de fapt la adîncirea sensului dramatic.

★

Tot în acest act există unele inadvertenţe de ordin regizoral. Astfel, deşi se arată clar că afară este timpul ploios şi boierul vine udat pînă la piele la casa lui Marin, Chiva cu Niculiţă se întind totuşi pe iarba de sub salcie ca în cea mai însorită zi de vară (cînd puteau foarte bine sta de vorbă pe prispa casei !)

Decorurile — realizate cu gust de Constantin Răpeanu — contribuie în mare măsură la ilustrarea atmosferei din cele două acte. Tendinţa spre simplificare este bine venită. În actul al doilea întîlnim însă o inconsecvenţă de ordin stilistic, destul de supărătoare. Salcia din mijlocul scenei, stilizată la maximum şi în sine reuşită, dar plasată într-un peisaj „fotografic", se desprinde din ansamblu ca ceva artificial, care contrazice efectul de veridicitate urmărit de scenograf.

Interpreţii operei — Mircea Emandi (boierul Niculiţă), Christian Bellea (Marin Pescarul), Gabi Ganea (Chiva), Constantin Caiter (Sandu hangiul), Mihail Dumitrescu (Toader), şi Mihail Gligor (un ţăran) — au dovedit că pot face faţă unei scriituri vocale mai dificile în care lipseşte aria de mare cantabilitate de tip italian. Subliniem îndeosebi aportul substanţial al cîntăreţei Gabi Ganea cît şi al cîntăreţilor Mircea Emandi şi Christian Bellea la reuşita spectacolului.

Conducerea muzicală a fost încredinţată maestrului Mircea Popa, în persoana căruia am întîlnit şi admirat un excelent dirijor de operă. Ne-a uimit siguranţa cu care stăpîneşte întregul ansamblu şi felul judicios şi convingător cu care clădeşte întregul spectacol din punct de vedere muzical.

Apreciem în încheiere seriozitatea şi efortul depus de colectivul Operei de Stat din Timişoara pentru punerea în scenă a unei lucrări dramatice romîneşti, care prin valorile ei muzicale merită a fi inclusă în repertoriu şi promovată.

Baletul-pantomimă „Priculiciul“ de Zeno Vancea

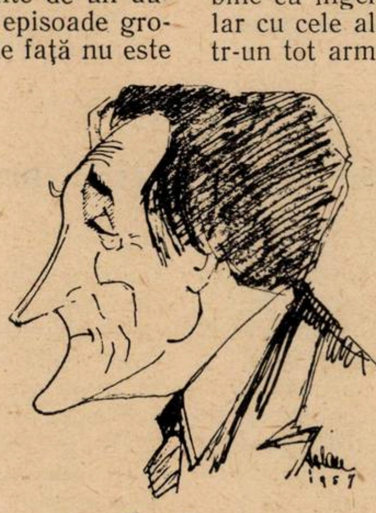
In aceeaşi seară am asistat şi la reprezentarea baletului-pantomimă într-un act — *„Priculiciul“* — de Zeno Vancea. Compusă între anii 1932—1933, lucrarea a fost executată pentru prima oară în anul 1942 sub bagheta lui Constantin Silvestri iar mai tîrziu — în 1945 — de către Mircea Popa. In ansamblul creaţiei compozitorului, baletul „Priculiciul“ — recent revizuit — se numără printre cele mai valoroase realizări înscriindu-se totodată printre contribuţiile importante la afirmarea acestui gen în ţara noastră.

Zeno Vancea şi-a ales ca sursă de inspiraţie o veche legendă populară, răspîndită prin părţile muntoase ale Banatului, în care se povesteşte despre existenţa unei făpturi supranaturale — numită de ţărani priculici. In închipuirea populară, acest personaj de basm, care apare în pădure o dată cu lăsarea serii, este socotit un spirit răufăcător iar cine se întîlneşte cu el va fi deochiat. Pornind de la esenţa acestei legende, compozitorul şi-a alcătuit singur un libret a cărui acţiune se rezumă la următoarele: un primar trecut de vreme, pentru a cîştiga inima „frumoasei satului“ îndrăgostită de un tînăr cioban, profită de superstiţia oamenilor, travestindu-se în priculici. Planurile sale sînt însă descoperite de un pădurar iar ca răsplată pentru cele urmărite, primarul este obligat să se însoare cu vrăjitoarea satului. Prin demascarea uneltirilor sale, oamenii locului se văd scăpaţi pentru totdeauna de frica priculiciului care îi apăsa de mult timp, iar tinerilor îndrăgostiţi le stă liberă calea spre fericire. Păstrînd caracterul naiv şi simplu propriu povestirilor populare, Zeno Vancea a urmărit prin libretul său nu numai înjghebarea unei acţiuni care să permită o cît mai adecvată realizare coregrafică, ci şi un scop educativ: combaterea superstiţiei.

Pentru transpunerea acestui subiect pe plan muzical, compozitorul a plecat de la virtualităţile melodice şi ritmice ale cîntecului popular bănăţean şi ardelenesc, pe care le integrează în simţirea sa artistică personală. Zeno Vancea nu recurge în consecinţă la citatul folcloric ci îşi creează singur materialul sonor necesar construcţiei muzicale, dar fără ca structura intimă a acestuia să fie ruptă de ceea ce are mai caracteristic melosul popular. Dimpotrivă, tocmai acesta din urmă este factorul prim care a determinat şi generat expresia artistică, mai precis, limbajul muzical folosit de compozitor în baletul „Priculiciul“. Pornind deci de la asimilarea trăsăturilor esenţiale ale creaţiei populare, Zeno Vancea le-a valorificat pe o treaptă artistică superioară prin includerea lor într-o gîndire muzicală care reclamă în procesul de concretizare mijloace şi procedee componistice proprii vremii noastre. În cazul baletului „Priculiciul“, acest lucru ni-l dovedesc factura mai tot timpul polifonic-liniară a desfăşurării muzicale, conceptul armonic cu o funcţionalitate mult lărgită, care creează deseori momente politonale sau chiar atonale, structura melodico-ritmică asimetrică (trăsătură ce-şi are de altfel originea în cîntul popular), tendinţa spre exploatarea posibilităţilor coloristice ale orchestrei prin întrebuinţarea unor registre, timbre şi combinaţii sonore deosebite, cît şi libertatea în construcţia formală (impusă în mare parte şi de specificul muzicii destinată unui anumit gen de balet în care desfăşurarea rapidă a episoadelor scurte şi diferite ale acţiunii, nu avantajează folosirea unor forme complexe, închegate). Dacă aceste trăsături de lim-

Moment de pantomimă din baletul „Priculiciul“.

baj i-au dat compozitorului posibilitatea să creeze o muzică originală, expresivă, interesantă ca orientare stilistică, în care găsim, alături de pagini de un înălţător lirism, momente de un autentic şi robust umor popular, sau episoade groteşti admirabil realizate, lucrarea de faţă nu este totuşi ferită de unele „puncte nevralgice". Ne referim înainte de toate la lipsa unei economii în folosirea mijloacelor. In muzica acestui balet apar un număr mare de motive şi teme de o rară frumuseţe dar care rămîn nedezvoltate (exceptînd minunatul dans al fetei), potenţele lor expresive nu sînt în suficientă măsură valorificate. Abordarea continuă de noi şi noi idei duce la o prea mare diversitate, la fărîmiţarea uneori a discursului muzical şi în consecinţă la destrămarea unităţii construcţiei (care trebuie să existe chiar dacă muzica comentează pas cu pas — ca în cazul de faţă — acţiunea). Dezechilibrul formal este determinat, credem, şi de unele lungimi care ar putea fi scurtate în folosul unei expresii mai concise. Utilizarea prea frecventă a unei scriituri polifonice prea încărcate (cu toate consecinţele care se nasc de aici) produce deseori o insuficientă claritate în desfăşurarea muzicală (atît de necesară mai ales în cazul baletului) şi îngreunează în mare măsură realizarea coregrafică. La senzaţia de fărîmiţare a întregului contribuie şi factura orchestrală care — analizată pe fragmente scurte — relevă de multe ori sonorităţi foarte interesante şi combinaţii de timbre realizate cu ingeniozitate. In întregime privită, nu dă însă întotdeauna rezultatul aşteptat, tot datorită unei prea mari diversităţi de culori care lasă impresia unui lucru cam pestriţ şi anihilează efectul plastic. Tot în legătură cu orchestraţia, trebuie să amintim şi unele momente de opacitate sonoră care provin dintr-o tratare neadecvată a instrumentelor (ne referim mai ales la grupul suflătorilor de alamă). Incă o remarcă : credem că folosirea unei varietăţi ritmice mai bogate (în special în dansurile propriu-zise) ar fi fost bine venită ca element dinamic atît pe plan muzical cît şi coregrafic.



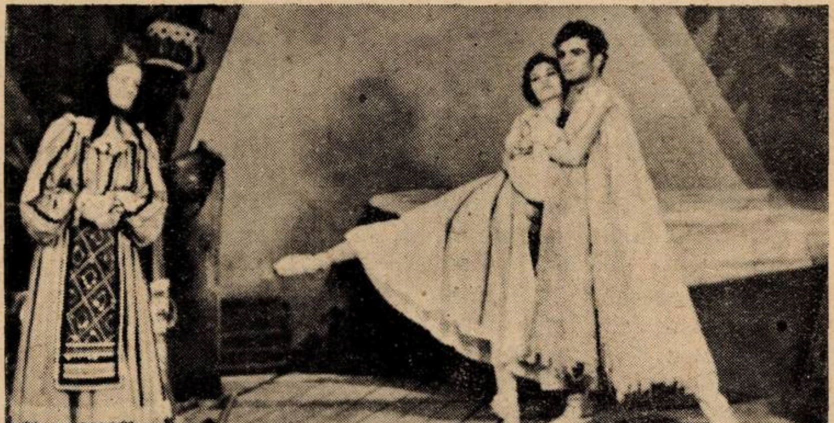
Zeno Vancea
(văzut de Şerban)

O muzică creată după toate principiile artei moderne a ridicat probleme multiple şi grele în faţa interpreţilor şi a maestrului de balet Trixi Checais, realizatorul coregrafiei, costumelor şi decorului din „Priculiciul". Ele au fost însă rezolvate cu succes — ţinuta spectacolului ne dovedeşte acest lucru — şi pentru aceasta îl felicităm călduros. Trixi Checais, un regizor excepţional de talentat, a izbutit, pornind de la cerinţele muzicii şi libretului, să îmbine cu ingeniozitate elemente ale jocului popular cu cele ale dansului clasic şi de expresie, într-un tot armonios. Studiind obiecte de ceramică şi broderii romîneşti, el a creat costume (exceptînd pe cel al Priculiciului) care reprezintă o stilizare plină de gust a portului naţional, redus la ce are el mai caracteristic. Aceeaşi gîndire subtilă am întîlnit-o şi în decorul simplificat la maximum. Trixi Checais foloseşte în principal draperiile şi culorile deschise, luminoase. Prin aceasta, totul pare aerat, spaţiat. Considerăm ca un lucru remarcabil deplina unitate obţinută prin elementul culoare între decor şi costume, care la rîndul lor sînt într-o strînsă legătură cu conţinutul acţiunii şi cu caracterul muzicii. Două lucruri ne-au nedumerit : apariţia ciobanului cîntînd din fluier, moment care are ceva din ilustraţiile cărţilor poştale, şi taraful care mimează pe un fond orchestral — complet străin de muzica lăutărească.

Ansamblul de balet — alcătuit din elemente tinere şi talentate — a excelat prin disciplină şi dinamism, făcînd minunat faţă unor înalte exigenţe coregrafice. Subliniem cu această ocazie, frumoasele realizări ale tinerelor balerine Iudith Gobetz (frumoasa satului), Magdalena Păcurariu (mama) şi Elisabeta Popovici (vrăjitoarea), cît şi ale balerinilor Vasile Fonta (primarul, respectiv priculiciul) — dansator cu posibilităţi mari de dezvoltare, Francisc Walkai (ciobanul) şi Valeriu Tarna (pădurarul), care au întruchipat personajele principale.

Partea muzicală a fost încredinţată dirijoru-

Moment coregrafic din baletul „Priculiciul".



lui Ladislau Roth, care s-a străduit — într-un timp record — să dea viaţă (ceea ce nu i-a reuşit întotdeauna) unei muzici dificile ca factură şi destul de puţin obişnuită încă pentru formaţia orchestrală deprinsă cu repertoriul clasic.

În încheiere, felicităm conducerea Operei care nu a precupeţit nici un efort pentru a prezenta două remarcabile lucrări scenice romîneşti în condiţii cît se poate de bune.

FR. WANEK

„Lăsaţi-mă să cînt" într-o nouă prezentare

Cea mai tînără instituţie lirică din ţară, care în noiembrie 1957 a împlinit abia un an de activitate, şi-a luat greaua, dar nobila sarcină de a reprezenta cu prilejul acestui eveniment o lucrare romînească: *„Lăsaţi-mă să cînt"* de Gherase Dendrino. În calitate de coautor al libretului, am asistat la întreaga frămîntare a teatrului pentru acest spectacol din clipa citirii operetei în faţa colectivului artistic pînă la premieră.

Dificile şi diverse probleme au stat în faţa soliştilor, corului, baletului şi scenografilor. Pentru prima oară cîntăreţii de operă trebuiau să alterneze textul vorbit cu cel cîntat, să danseze. Pentru prima oară, actori de proză de la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" conlucrau cu solişti de operă. Iată motive de încordare şi efort pentru o realizare artistică care şi-a dobîndit răsplata în cadrul turneului la Bucureşti în *„Luna Culturii"*.

Opereta *„Lăsaţi-mă să cînt"* a fost pusă în scenă de Nicuşor Constantinescu şi Toni Buiacici de la Teatrul de Stat de Operetă din Capitală. Ne-am fi aşteptat deci la aceeaşi viziune regizorală şi totuşi... Experienţa spectacolelor de la Dresda, Olomouc şi mai ales Odessa, a făcut lucrarea lui Gherase Dendrino în noua montare mai tînără, mai proaspătă, mai „romînească". Decorul cu motive populare al lui N. Lebas şi multitudinea de costume naţionale (în spectacolul de la Iaşi fiind dominante de-a lungul *întregii* acţiuni) au accentuat caracterul romînesc al operetei.

Dacă în spectacolul de la Bucureşti s-a dat cîştig de cauză glumei, veseliei, mişcării scenice, fastului (am putea spune chiar luxului, în costume), în cel de la Iaşi a dominat sobrietatea, măreţia temei patriotice împinsă pînă la monumental. Ambele viziuni sînt valabile, dar mai convingătoare ni s-a părut montarea Operei de Stat din capitala Moldovei.

Cele două teatre ar putea păşi la un schimb de experienţă măcar între soliştii principali.

Fondul operetei *„Lăsaţi-mă să cînt"* este, după cum se ştie, lupta patriotică a lui Ciprian Porumbescu şi a romînilor asupriţi din imperiul habsburgic, împotriva acelor care vor să folosească arta ca un mijloc de învrăjbire a naţionalităţilor conlocuitoare din Ardeal. Spectacolul de la Iaşi reflectă cu putere această ideie de bază, iar autenticul capătă o forţă deosebită fiindcă fiecare personaj şi-a pătruns pînă la amănunt rolul încredinţat. Nastasi şi Suzana nu mai apar ca doi simpli îndrăgostiţi, dar devotaţi prieteniei lui Ciprian Porumbescu, ci ca nişte tineri înflăcăraţi, conştienţi de răspunderea lor în lupta poporului romîn asuprit.

Spectacolul *„Crai-Nou"* s-a jucat în 1882 de artişti amatori. Ceea ce caracterizează munca lor este entuziasmul molipsitor transmis sălii. În interpretarea Operei de Stat din Iaşi se pare că tinereţea şi pasiunea permanentă manifestată în toate lucrările din repertoriu, au făcut ca *„Lăsaţi-mă să cînt"* să cunoască tocmai această atmosferă entuziastă, autentică, pe care alte teatre o caută, fără s-o găsească. Asistînd la spectacol eşti subjugat de fiecare moment din operetă, într-atît s-au identificat de mult soliştii şi mai ales corul cu personajele ce le întruchipează.

Forţa finalurilor şi a clipelor de încordare dramatică rezidă şi din realizarea muzicală a corului ansamblului moldovenesc, indiscutabil cel mai bun „personaj" al operetei (maestru de cor Emil Chivu). Orchestra încă nu sună suficient de unitar şi amplu (poate şi calitatea inferioară a instrumentelor de suflat să fie o cauză), deşi dirijorul Ion Hîrţan a reuşit să creeze multe momente de reală încîntare (ne-a plăcut, de pildă, aria lui Strauss şi finalul primului act).

Trecînd la interpretarea operetei, comparaţiile dintre cele două teatre desigur că îi avantajează pe cîntăreţii ieşeni (cu foarte mici excepţii). Dispunînd de voci puternice de operă şi de aportul unor încercaţi şi talentaţi „prozişti" ai Teatrului Naţional, nivelul general al spectacolului este superior celui din Capitală.

Traian Uilecan şi Victor Popovici în rolul lui Ciprian Porumbescu au realizat două personaje diferite: primul l-a privit pe autorul *„Baladei"* ca pe un animator al masei, un îndrăgostit al cîntecului strămoşesc, un înflăcărat luptător pentru crezul său artistic, în timp ce Victor Popovici l-a găsit mai liric, mai poetic, mai „artist" pe compozitor. Ambii rămîn convingători, deşi vocal ni s-a părut mai complet Traian Uilecan.

În rolul Martei Roth, soprana Ella Urmă ne-a cucerit prin vocea amplă, frumuseţea scenică, siguranţa mişcării, în timp ce Gina Tripa ne-a fermecat prin poezia şi romantismul ei de o gingăşie cuceritoare. Un cuplu tot atît de bine ales, ni s-au părut Bernadeta Simion şi Jana Pîrvulescu în rolul Bertei Gordon. Dacă prima are o voce mai puternică şi o apariţie mai „nevinovată" în logodnica suavă a lui Ciprian Porumbescu, în schimb admirabila Rosină a Operei de Stat din Iaşi face totul cu o siguranţă vocală uimitoare şi o libertate scenică cuceritoare.

Cel mai reuşit personaj al operetei *„Lăsaţi-mă să cînt"* şi totdeodată cel mai apropiat de gîndurile noastre ale autorilor a fost gazetarul Martin în interpretarea lui Constantin Dinulescu de la Teatrul Naţional *„Vasile Alecsandri"*. Are tot ce-i trebuie: prestanţă, perfidie, linguşire, inteligenţă, cinism şi... voce! De altfel şi colegii săi de instituţie Gheorghe Macovei (Nastasi) şi Valeriu Burlacu (Paul) nu s-au lăsat mai prejos, aportul lor fiind considerabil la succesul operetei. Plăcută, simpatică şi cu haz, apariţia încercatei Elise Nicolau în rolul cofetăresei Roza Farcaş.

Din restul distribuţiei am reţinut pe Laurian Nicolau (sobru şi cu prestanţă în Adalbert Roth), Costel Simionescu (direct şi fără efecte căutate în Lichtenberg), Dumitru Popa şi Panait Orăşanu (autentici şi cu voci plăcute în Eduard Strauss), Jeni Kessler şi Julieta Haluş (sprinţare şi atrăgătoare în Suzana), Elena Ilaş, Gheorghe Rădulescu, Petre Neuhauser, Gheorghe Bădulescu, Ion Humiţă şi Păuna Chişu.

Opereta *„Lăsaţi-mă să cînt"* a trăit mult prin variatele şi pitoreştile dansuri şi costume (maestru de balet N. Iacobescu, costume F. Stăncescu) care au întregit spectacolul.

Dacă primele reprezentaţii au suferit din pricina unor inerente decalaje între orchestră şi scenă (mai ales la duetul Ciprian-Berta din actul al doilea), ele s-au atenuat pe măsura „rodării" spectacolului.

Prima lucrare romînească pe scena lirică ieşeană a însemnat un act de curaj, o iniţiativă demnă de laudă şi o realizare artistică reprezentativă pentru teatrul nostru de operă.

VIOREL COSMA

„Maeştrii Cîntăreţi"[1]

Fără îndoială că celebrul aforism al lui Terentianus Maurus „Habent sua fata libelli" îşi găseşte o sferă de aplicare mai largă, dincolo de sensul strict al noţiunii de „libellus" — carte. Spre exemplu, cu privire la operă. Şi, mai precis, la opera „Maeştrii Cîntăreţi din Nürnberg".

Concepută iniţial de Wagner ca o pledoarie muzicală în favoarea progresului în artă, pentru „înnoirea neîncetată a tradiţiei cu suflul proaspăt al căutărilor spre idealurile de bine şi frumos ale omenirii", cum pe bună dreptate se arată în programul de sală al T.O.B., opera „Maeştrii Cîntăreţi" a ajuns — după mai bine de 60 de ani de reprezentare scenică în spiritul tradiţional wagnerian — să fie considerată în anii întunecaţi ai celui de-al III-lea Reich hitlerist drept prototipul unui fel de nou „Singspiel" (operă cu dialoguri cîntate) naţional-socialist. În acest scop, tabloul final al concursului era astfel înscenat, încît cuvintele lui Hans Sachs („Pe maeştri nu-i dispreţui, respectă arta lor" etc.) căpătau un sens naţionalist agresiv[2], şovin.

S-ar putea crede că o dată cu prăbuşirea hitlerismului concepţia asupra înscenării „Maeştrilor Cîntăreţi" s-a întors însă desigur la ceea ce a fost mai înainte. Profundă eroare! În anul 1956, cu prilejul reluării operei la teatrul înfiinţat de Wagner la Bayreuth, a apărut o nouă concepţie. Tabloul final trebuie epurat de spiritul hitlerist, s-a spus. Nimic mai firesc, pînă aci. Numai că reprezentanţii diferitelor bresle meşteşugăreşti, împreună cu ucenicii şi calfele lor, au fost aşezaţi cuminţi pe scaune, ca într-un fel de parlament burghez, îmbrăcaţi cu toţii în alb, simbolizînd parcă, după cum spune criticul francez Emile Vuillermoz în programul Festivalului, „spiritul european dincolo de deosebirile naţionale" (vezi reproducerea tabloului scenic publicată în revista „Muzica" nr. 10/1957, pag. 31). Iată-i aşadar pe „Maeştrii Cîntăreţi" reprezentanţi ai „spiritului european" după ce fuseseră exponenţi ai hitlerismului! Cu adevărat „habent sua fata libelli"!

Dar la noi? Cum s-au reprezentat „Maeştrii Cîntăreţi" în Bucureştiul anului 1957? Aşa cum era firesc şi cum o dictează probitatea artistică. Repudiind devierile antiartistice din ultimele decenii, T.O.B. s-a întors la partitura lui Wagner şi la tradiţia reprezentării operei conform cu indicaţiile autorului ei. Dacă n-ar fi decît atîta, şi încă reluarea în acest fel a operei „Maeştrii Cîntăreţi din Nürnberg" la Bucureşti, în plină „Lună a Culturii din R.P.R." este un fapt de cultură cu o semnificaţie profundă, depăşind prin importanţă hotarele ţării.

Dar n-a fost numai atîta. Spectacolul cu „Maeştrii Cîntăreţi" la T.O.B. — dincolo de unele slăbiciuni despre care va fi vorba mai jos — este o reuşită artistică, la care au contribuit toţi creatorii lui: direcţia de scenă, conducerea muzicală, cîntăreţii, scenografii, corul, baletul. Au fost momente în spectacol — monoloagele lui Sachs, cvintetul de la sfîrşitul penultimului tablou şi întreg tabloul final, culminînd cu apoteoza lui Sachs — care ne-au provocat fiorii artei adevărate. S-a făcut astfel dovada că reînnoirea și îmbogățirea repertoriului T.O.B., așteptată cu legitimă nerăbdare de publicul nostru, este perfect realizabilă, că artiștii noștri lirici pot face față cu succes nu numai operelor lui Verdi și Puccini, ci și dramei muzicale wagneriene. Există în această direcție și o tradiție care trebuie continuată. Cîntăreți ca G. Niculescu-Basu, P. Ștefănescu-Goangă, Maria Snejina, Dora Massini, N. Secăreanu și alții au mai cîntat cu decenii în urmă pe scena fostului Teatru Liric din București în „Tannhäuser", „Tristan și Isolda", „Maeștrii Cîntăreți din Nürnberg", „Walkyria", „Vasul fantomă", „Parsifal", și sînt în măsură să transmită generației tinere de cîntăreți din experiența lor. După cîte știm, artistul poporului P. Ștefănescu-Goangă — singurul interpret din distribuția de acum 20 de ani a „Maeștrilor Cîntăreți" care figurează în același rol (Hans Sachs) și în spectacolul de azi al T.O.B. — a și făcut acest lucru pe parcursul repetițiilor operei.

---

[1] Vezi, pentru analiza muzicală a operei, articolul „Maeştrii Cîntăreţi de Wagner", de Alfred Alessandrescu, publicat în „Muzica", nr. 10/1957, pag. 29.

[2] Iată — comparativ — judicioasa caracterizare a aceleiaşi scene, de către cunoscutul exeget wagnerian francez Albert Lavignac („Le voyage artistique à Bayreuth", Ed. Delagrave, Paris, 1930, pag. 178): „El (Hans Sachs) îi reaminteşte (lui Walther) marile lor (ale maeştrilor) merite în conservarea intactă a tradiţiilor nobile ale artei germane şi încheie printr-un fierbinte panegiric al geniului şi artei naţionale, pe care le simte ameninţate de vicisitudinile prin care trece imperiul şi pe care le recomandă patriotismului şi fidelităţii tuturor."

Vorbind despre interpreți, primul nostru gînd se îndreaptă în mod firesc către același P. Ștefănescu-Goangă, admirabilul Hans Sachs de odinioară și de astăzi. În prezent, cînd trecerea anilor l-a adus pe Ștefănescu-Goangă mai aproape de vîrsta lui Sachs din drama wagneriană decît era cu mai bine de 20 de ani în urmă, creația sa în acest rol este într-adevăr cu totul deosebită. Nu știi ce să relevi cu precădere : timbrul cald, învăluitor, dicțiunea și frazarea impecabilă, noblețea ținutei scenice, interpretarea actoricească fără cusur. Ștefănescu-Goangă în rolul cizmarului-poet Hans Sachs este un eveniment artistic pe care n-ar trebui să-l piardă nici un meloman.

Din restul distribuției merită a fi evidențiați N. Secăreanu pentru prestanța sa scenică în rolul meșterului giuvaergiu Veit Pogner, Valentin Teodorian, un David vioi, plin de temperament, remarcabil în special în scena din actul I cînd îl instruiește pe Walther în tainele artei maeștrilor, dovedind mult simț al umorului și posibilități reale de nuanțare, Arta Florescu în Eva Pogner, pentru vocea sa caldă, plăcută, pusă în valoare mai ales în dialogurile cu Hans Sachs și în cvintet, Nella Dimitriu, convingătoare în Magdalena.

Rolul complex al lui Beckmesser, personaj antipatic, intrigant, răutăcios și ridicol, pretinzînd un actor de comedie dublat de un cîntăreț cu un control perfect asupra vocii în registrul acut, a fost interpretat cu succes de către tenorul George Mircea, lucru cu atît mai dificil, cu cît partitura pretinde un bas, iar în plus creația de neuitat a regretatului G. Oprișan în acest rol era vie în memoria multora din cei prezenți în sală.

Excelent, Șerban Tassian în rolul secretarului breslei, brutarul Fritz Kothner, în permanență grav, pătruns de importanța funcției sale, mai ales în momentul prezentării „tabulaturii", rezolvat de Șerban Tassian cu un umor sec de bună calitate.

Am lăsat într-adins pentru la urmă pe interpretul rolului principal al cavalerului Walther von Stolzing, tenorul Ion Puican, deoarece mi se pare că aci se află un punct nevralgic al spectacolului. Rezolvarea problemei tenorului wagnerian comportă îndeobște dificultăți la numeroase teatre de operă. Nici în trecut, la noi, rolurile lui Tannhäuser, Tristan, Siegmund (din „Walkyria"), Parsifal și Walther von Stolzing nu erau cîntate la nivelul celorlalte roluri, negăsindu-se un tenor care pe lîngă calitățile vocale, să posede și rezistența fizică necesară pentru a cînta ore în șir partițiuni extrem de complicate, și prezența scenică cerută de dramaturgia tuturor acestor roluri. Unele concesii au trebuit făcute și atunci, dar cel puțin problemele legate de munca pregătitoare cu regizorul și corepetitorul erau rezolvate. De data aceasta însă, slăbiciunile inter-

P. Ștefănescu-Goangă (Hans Sachs) — dreapta și Ion Puican (Walther) — stînga, în actul III.

Finalul „Maeştrilor Cîntăreţi" în montarea Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. De la stînga la dreapta: Arta Florescu (Eva), P. Ştefănescu-Goangă (Hans Sachs) şi I. Puican (Walther).

pretării vocale şi actoriceşti se cumulează. Este adevărat că Ion Puican posedă rezistenţa fizică pretinsă de rol; dar dicţiunea sa este în general defectuoasă (vezi s. ex. felul ininteligibil în care este cîntat liedul „La vatră prins de iarna grea"), vocea sună adeseori gîtuită, iar cît priveşte jocul actorului, este de mirare că regizorul P. V. Cottescu, un vechi şi experimentat maestru al scenei de operă, i-a îngăduit lui Ion Puican să cînte aproape tot timpul cu faţa spre public (în scenele dialogate cu David din actul I, cu Eva din actul II şi cu Sachs din actul III, lucrul este îndeosebi supărător) şi să apară impasibil, lipsit de orice expresivitate scenică, de orice fel de trăire interioară în momentele cînd partenerii săi cîntă. Ion Puican ar trebui să ia aminte la colegii săi din acelaşi spectacol, la P. Ştefănescu-Goangă, la N. Secăreanu, la George Mircea, la Şerban Tassian, care „joacă", exprimă o stare sufletească, chiar şi atunci cînd nu cîntă (uneori, mai rar ce e drept, şi Valentin Teodorian şi Nella Dimitriu cad în acelaşi păcat). Socotesc că în aceste direcţii mai este de lucrat, pentru a corecta ceea ce se mai poate, pînă la viitoarele spectacole.

Direcţia de scenă (P. V. Cottescu) a depus o muncă în general fructuoasă, bazată pe respectarea cît mai fidelă a indicărilor de regie ale autorului (se ştie că în partiţiunea operei, Wagner a introdus descrieri extrem de amănunţite ale decorului şi recuzitei, ale plantaţiei mobilierului, ale mişcării personajelor în scenă, ale unor costume). Se poate spune că, în ansamblu, regizorul Cottescu a interpretat în mod creator aceste indicaţii; o frumoasă reuşită regizorală o constituie în special tabloul final, sugestiv realizat ca mişcare scenică. Dar, tocmai pentru că se cunoaşte scrupulozitatea sa în muncă, nu putem trece cu vederea unele îndepărtări de la textul wagnerian, mai ales că nu vedem în ce măsură îmbogăţesc sensul operei. Este vorba şi de unele devieri mai mici — ca s. ex. introducerea în scena Walther-David din actul I a unui ucenic care dormitează pe o banchetă, distrăgînd atenţia publicului de la ceea ce se petrece între cei doi eroi principali, sau de faptul că, în acelaşi act, Beckmesser scoate capul afară din cuşcă pentru a-i striga lui Walther „Hai, cîntaţi!", deşi în partitură scrie clar: „Unsichtbar im Gemerk" (invizibil în cuşcă) —, dar în special de o deviere mai importantă, care denaturează sensul finalului actului II: în loc ca Beckmesser să iasă din scenă spre sfîrşitul bătăii, dar înainte de apariţia paznicului de noapte, iar actul să se încheie pe ieşirea lentă a paznicului (conform indicaţiilor precise ale partiturii), Beckmesser apare brusc după plecarea destul de precipitată a paznicului şi traversează scena şchiopătînd, ţinîndu-se de şale şi ameninţînd cu pumnul spre casa lui Hans Sachs. In felul acesta finalul liric, poetic, conceput de Wagner, a fost transformat într-un final comic, burlesc. Este adevărat că în ultimele măsuri apare în orchestră motivul bătăii nocturne şi apoi motivul serenadei lui Beckmesser, dar aceasta numai ca un fel de comentariu ironic al orchestrei, care-i şopteşte parcă nevinovatului paznic ceea ce s-a întîmplat cu cîteva clipe înainte. Subtila ironie wagneriană nu trebuie îngroşată prin aducerea în scenă a lui Beckmesser gesticulînd.

In fine, observăm că n-au fost respectate nici indicaţiile din partitură privind jocul între ucenici şi calfe în timpul dansului cu fetele din Fürth din tabloul II al actului III, cînd calfele ar dori să valseze cu fetele, dar sînt împiedicate de ucenici. In spectacol, are loc un simplu „ländler", fără acel divertisment pantomimic descris cu precizie de Wagner.

Supunem aceste observaţii critice atenţiei regizorului, cu nădejdea că şi le va însuşi, trăgînd concluziile necesare la viitoarele reprezentații ale operei.

Decorurile și costumele (Th. Kiriacoff-Suruceanu și Lidia Iovănescu) au contribuit la succesul spectacolului. În mod deosebit se remarcă decorurile actelor I și III (tabloul II), costumele maeștrilor și ale corului și figurației în tabloul final. Mai slab, decorul primului tablou al actului III (camera lui Sachs), cam simplist executat, lipsit de căldură și de patină. Nu se înțelege de ce Sachs poartă un singur costum de-a lungul întregului spectacol, deși partitura spune clar, la apariția lui Sachs în primul tablou al actului III, că este îmbrăcat de astă dată în costum de sărbătoare. De asemenea mi se par lipsite de fantezie costumele ucenicilor (prea asemănătoare între ele ca factură și culoare).

Conducerea muzicală (Alfred Alessandrescu) a sprijinit interpreții, realizînd unitatea între soliștii vocali și orchestră. Maestrului Alfred Alessandrescu, cu vechea sa experiență în materie de dramaturgie wagneriană, îi revine meritul de a fi coordonat întreaga muncă artistică muzicală. Deși instrumentiștii T.O.B. sînt în general lipsiți de experiența interpretării operelor wagneriene, în care orchestra se află pe plan egal cu cîntăreții, se poate spune că ei s-au achitat onorabil de sarcina lor, creînd uneori chiar momente simfonice remarcabile (s. ex. preludiul la actul III sau finalul). Uvertura operei se cîntă însă mult prea precipitat (în cca. 7 minute în loc de 10 minute, cît durează în interpretările tradiționale), ceea ce duce la anularea atît a pasajelor majestuoase, solemne, cît și a celor gingașe, exprimînd iubirea, pasiunea arzătoare. În special mai sînt de cizelat instrumentele de suflat și îndeosebi alămurile lipsite de noblețe în scenele de mare amploare.

Corurile (maestru de cor G. Kulibin) minuțios pregătite, au ridicat valoarea tabloului final. Mai slab se prezintă micile ansambluri ale ucenicilor din actele I și II, însoțite și de mișcare scenică. Nesiguri pe ei, interpreții sînt aproape tot timpul cu ochii la dirijor, în timp ce execută diferite gesturi, ceea ce e destul de supărător (în treacăt fie zis, mulți ucenici arată a fi trecut cu mult de vîrsta uceniciei). Corul din timpul bătăii nocturne sună bine, dar prea mulți oameni stau deoparte și cîntă, în timp ce prea puțini se bat în mijlocul lor. Pentru o bătaie generală — cum e de obicei caracterizată scena — sînt cam mulți spectatori și puțini... bătăuși. Desigur că e greu să cînți și să te bați în același timp, dar se pot găsi soluții ingenioase pentru rezolvarea problemei.

Iată-ne ajunși la sfîrșitul cronicii. După cum se vede, sînt multe lucruri bune, dar și unele mai slabe, de spus despre spectacol. Cîntărind unele și altele, balanța trage puternic spre cele bune. Reprezentarea operei „Maeștrii Cîntăreți din Nürnberg“ la T.O.B. este de aceea un fapt cert pozitiv, pentru care realizatorii spectacolului merită a fi felicitați. Dacă vor mai și corecta pe viitor slăbiciunile existente, atunci felicitările vor fi cu adevărat fără rezerve. Să nădăjduim că o vor face, iar noi să ne angajăm să semnalăm aceasta, — cînd se va întîmpla.

EDGAR ELIAN

Alte opere pe scene bucureștene

Dacă cei zece ani de republică populară au ridicat, pentru prima oară în istoria culturii noastre, numărul teatrelor de operă din țară la cinci, „Luna Culturii“ a înregistrat la rîndul ei o performanță unică : toate cele cinci colective și-au prezentat spectacolele cele mai reprezentative, în fața publicului bucureștean. Și dacă facem abstracție de colectivul gazdă (care a dat în aceeași lună o serie de spectacole la Timișoara), iubitorii de operă din Capitală s-au găsit în situația interesantă de a aprecia critic și comparativ instituții ce-i erau mai puțin sau de loc cunoscute și care, în diferite centre ale țării, se străduiesc, pe măsura forțelor lor, să dezvolte acest gen atît de complex și dificil (ne referim la dificultățile de a-l reprezenta pe măsura tuturor exigențelor sale).

Totuși simpla comparație și clasificare ar altera înțelegerea reală a problemelor. Mai întîi, că aceste instituții au vîrste extrem de diferite, mergînd de la un an (Opera din Iași) pînă la... mai bine de un secol (Opera romînă din Cluj), intermediarele (Opera Maghiară din Cluj și Opera din Timișoara) avînd aproximativ, vîrsta republicii noastre (10 ani). La aceasta se adaugă deosebirile de înzestrare cu elemente artistice : dacă opera romînă din Cluj dispune de unele valori de frunte ale țării, ca Stela Simonetti, Lia Hubic sau Gogu Simionescu, la Iași cea mai mare parte a soliștilor au fost pînă nu de mult coriști sau nici măcar atît.

De toate acestea trebuie firește ținut seama în aprecierea valorii lor ; totuși ar fi o eroare să aplicăm mecanic „circumstanțe atenuante“ unor colective care nu le pretind ; pentru că spectatorul care asistă la spectacolele Operei din Iași cu greu ar putea să creadă (mai bine zis: i-ar fi imposibil să creadă) că are de-a face cu o instituție care în vara trecută nu avea nici personal artistic, nici săli de repetiție și nici magazii de decoruri (ultimele îi lipsesc și în prezent).

„Tosca“ prezentată și la București, a reprezentat, în toamna trecută, „actul de naștere“ al colectivului. Despre valoarea acestui spectacol s-a mai scris, apreciindu-se în mod cuvenit acuratețea și precizia orchestrei, ținuta îngrijită a corului şi performanţa unor tineri solişti, printre care s-a impus în primul rînd Florica Mărieş.

„Bărbierul din Sevilla“, spectacol îngrijit din punct de vedere muzical — în special sub bagheta lui Radu Botez — a relevat căutările interesante ale unui tînăr regizor — Gheorghe Zaharescu — care a încercat pe bună dreptate să aducă tradiţiilor mult prea „clasice“ ale prezentării lucrării suflul unor idei înnoitoare. Dar, ca mai întotdeauna, elanul nu a fost suficient compensat de simţul echilibrului şi mai ales de exigenţele pur muzicale ale compoziţiei lui Rossini. Numai aşa s-a putut ajunge de pildă la repetarea obstinată a folosirii craniului, ca un mijloc de subliniere a aversiunii eroilor faţă de doctorul Bartolo. Spectacolul a prilejuit afirmarea unor valori individuale ca Gheorghe Bădulescu (voce frumos timbrată, muzicalitate, prezenţă scenică agreabilă), Victor Popovici (voce plăcută abuzînd poate prea mult de falset), Jana Pîrvulescu (remarcabile calităţi vocale, umbrite însă de unele deficienţe de dicţie şi de o anumită sforţare a vocii în registrul acut). Tînăra valoare afirmată de curînd şi peste hotare, Ion Prisăcaru, ne-a impresionat din nou prin vigoarea glasului său — poate prea insistent cultivată — deşi abundenţa de gesticulaţie, impusă probabil şi de regie, ne-a făcut să ne temem pentru stilul interpretării sale.

Nu vom mai reveni asupra spectacolului „Lăsaţi-mă să cînt“ care este recenzat în altă parte şi a cărui prezenţă în repertoriul unei instituţii de operă este justificată prin profilul mai larg al teatrelor muzicale din afara capitalei, unde opera şi opereta nu pot beneficia de instituţii separate. Ni se pare îmbucurător faptul că regia spectacolului (Nicuşor Constantinescu şi Toni Buiacici) a evitat să creeze o copie a ediţiei bucureştene (realizată tot de ei) căutînd să pună în evidenţă resursele proprii colectivului.

Opera de Stat din Cluj (romînă) a dat, fără îndoială, examenul cel mai greu în faţa publicului; două opere originale („Pană Lesnea Rusalim“ şi „Năpasta“), singurul Weber din repertoriul nostru actual („Freischütz“), dificilul „Tannhäuser“ şi unica operă cu subiect contemporan care poate fi văzută la noi („Tînăra Gardă“). Tocmai prin interesul pe care l-au stîrnit — la vremea lor — fiecare din aceste spectacole, ele au fost, deja, în cea mai mare parte recenzate.

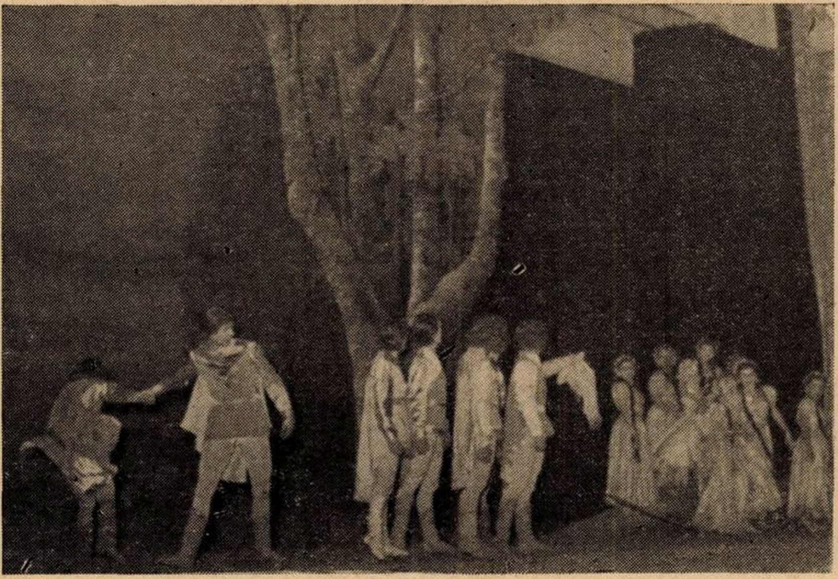
În ceea ce priveşte „Pană Lesnea Rusalim“, fără a împărtăşi rezerva care se formulează de obicei în legătură cu factura „prea accesibilă“ a lucrării, credem că, atît din punct de vedere muzical (Anatol Chisadji s-a dovedit din nou un remarcabil dirijor de la care poţi aştepta multe realizări) cît şi regizoral (I. Balea şi A. I. Arbore) spectacolul nu se situează mai prejos decît realizările similare ale primei noastre scene. Cu atît mai mult cu cît, în rolul titular, David Ohanezian realizează acea sinteză între jocul scenic şi cînt pe care arareori ne-a fost dat să o vedem în teatrele noastre muzicale.

Cît priveşte „Năpasta“, valoarea dramatică a spectacolului, predominînd asupra celei muzicale, a prilejuit remarcabilele creaţii scenice ale Elenei Vătafu, George Busuioc şi Augustin Almăşeanu. În special George Busuioc a dovedit, în acel monolog care ar putea asigura şi singur valoarea lucrării lui Sabin Drăgoi, interiorizarea, vigoarea dramatică şi bogăţia de nuanţe caracteristică marilor creaţii. Vocea şi tehnica vocală a Elenei Vătafu, care a învins dificultăţile partiturii, şi-au spus cuvîntul în acest spectacol reintrat recent în repertoriul colectivului clujan.

Problemele pe care le ridică prezentarea lui „Tannhäuser“ depăşesc, prin complexitatea lor, posibilităţile de consemnare ale acestei cronici (de altfel premiera de la Cluj a fost îndelung recenzată de presă). Fără îndoială nu pot fi trecute cu vederea deficienţele regiei lui Ilie Balea, pe care însuşi semnatarul ei este pe cale să le revizuiască. După o perioadă de dezacomodare în ceea ce priveşte stilul wagnerian, învingerea imobilităţii pe care acesta o impune interpreţilor, rezolvarea problemelor de scenografie (în care încercările de simplificare ale lui Silviu Bogdan nu au fost întotdeauna fericite) creează slăbiciuni inerente — mai ales cînd realizatorii spectacolului au o experienţă mai redusă. Oricum ar fi însă, spectacolul „Tannhäuser“ există, emoţionează, convinge — şi faptul că scena clujană l-a realizat, îi face cinste. Mai era loc desigur pentru nuanţare şi finisaj în realizarea muzicală, mai ales că orchestra, în ciuda eforturilor lui Eugen Lazăr, a debutat cu scăpări nepermise chiar de la uvertură ; cît priveşte soliştii, prezenţa impresionantă a Stelei Simonetti în rolul Elisabetei, creaţia îngrijită a lui Constantin Ursulescu în Wolfram, nu s-au putut completa la acelaşi nivel, prin contribuţia lui Teodor Carabiberi, ale cărui strădanii sînt pe alocuri depăşite de dificultăţile rolului. Dar despre penuria de tenori dramatici în ţara noastră (şi dealtfel în lumea întreagă) nu poate fi făcut vinovat colectivul clujan, care dispune totuşi în Carabiberi de unul din elementele sale de nădejde.

„Freischütz“ reprezintă însă, ca spectacol, o treaptă superioară pe care o dorim cît mai des sezisabilă în activitatea Operei din Cluj. La aprecierea făcută cu prilejul recentei sale premiere clujene, nu am putea adăuga mai mult decît satisfacţia de a revedea acea încîntătoare desfăşurare a scenelor de ansamblu şi a celor realizate de Jan Hvorov, precum şi regretul de a nu o mai regăsi în rolul Agathei pe Stela Simonetti, înlocuită nu ştim de ce cu Elena Vătafu, care probabil din cauza oboselii, nu ne-a satisfăcut în aceeaşi măsură ca în „Năpasta“. Merită de asemenea subliniate progresele vizibile făcute în rol de către Livia Liseanu, care creează o admirabilă Ännchen.

În ceea ce priveşte „Tînăra Gardă“, Opera din Cluj ne-a oferit într-adevăr, prin lucrarea lui Meitus, perspectiva încurajatoare a unei „tinere gărzi“ de interpreţi, între care strălucesc Alexandru Racolţa, Ecaterina Vîlcovici, Livia Liseanu, Ion Piso, Traian Popescu, etc. Revizuită recent de către Ilie Balea, realizarea „Tinerei



Baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn, în interpretarea Operei Maghiare din Cluj.

Gărzi" dovedește că posibilitățile de progres ale acestui regizor sînt departe de a se fi epuizat. Am dori ca acest spectacol emoționant și sincer să inspire și celelalte colective din țara noastră; nu ne îndoim că tineretul artistic al Operei din București ar primi cu bucurie intrarea în repertoriu a unei astfel de lucrări.

Opera Maghiară din Cluj a prezentat mai puține spectacole, accentul interesului căzînd firește asupra recentei sale premiere „Vasul fantomă". Intrarea în repertoriul său a primei lucrări romînești, baletul „Călin", se cuvine firește salutată cu bucurie, deși exigențele spectacolului au depășit forțele celor doi interpreți principali Szanto Andras și Lukacs Maria, care nu au putut transmite, în ciuda unei frumoase și inedite viziuni coregrafice a Tildei Urseanu, întreaga emoție a rolurilor lor (de altfel orchestra, dirijată de Demyan Vilmos, nu depășise, la data spectacolului, faza citirii corecte). Față de timpul record al realizării acestui spectacol — de altfel colectivul maghiar s-a relevat întotdeauna prin marele număr de premiere, realizate în termen scurt — nu ne îndoim că baletul „Călin" va înregistra sensibile progrese artistice în viitor.

Fără a mai insista asupra spectacolului „Bank Ban" despre a cărui admirabilă realizare s-a vorbit cu prilejul turneului la București din vara 1957, vom arăta de la început că premiera „Vasul fantomă" a produs o adevărată surpriză publicului și specialiștilor. Cu forțe reduse numericește, cu cheltuieli minime și în termen scurt (de data aceasta termenul nu a dăunat asupra calității), s-a realizat un spectacol echilibrat, bine gîndit din punct de vedere regizoral și scenografic. Claritatea orchestrei și corului, vocea fermă și prestanța scenică a lui Vida Victor, interpretarea îngrijită (cu excepția unor rare distonări) a Elisabetei Vancea, vigoarea vocală a lui Francisc Ottrok (care a reușit să reziste celor trei spectacole succesive cu roluri principale) totul a contribuit la excelenta tălmăcire muzicală, asigurată de tînărul dirijor Földvari Erno. În ceea ce privește regia lui Szinberger Sándor, credem că nu ne înșelăm considerîndu-l de pe acum în rîndul celor mai valoroși directori de scenă ai teatrelor noastre muzicale; viziunea sa regizorală profund dramatică, evitînd orice excese, s-a împletit pe deplin cu realizarea scenografică a tînărului și remarcabilului Szokaci Gyorgy.

Șirul bucuriilor prilejuite de spectacolele celor trei colective de operă despre care am amintit pînă acum, nu a fost completat, din păcate, decît parțial, de colectivul Operei din Timișoara. Cu excepția celor două spectacole romînești despre care se vorbește separat — și a excelentei realizări a maestrului de balet Trixi Checais cu „Surale", sînt puține lucruri măgulitoare de spus cu privire la ținuta spectacolelor acestei instituții.

„Răpirea din Serai" merita, credem, o soartă mai bună, decît aceea de a încredința rolurile principale unor interpreți care, chiar dacă dispun de posibilități artistice, nu le-au putut valorifica în acest spectacol. Flavia Domșa Gîrbea a fost o

Scenă din „Tînăra Gardă" de Meitus, reprezentată de Opera Romînă din Cluj.

Constanţă cu totul neconvingătoare, atît din punct de vedere vocal cît şi scenic; problemele tehnicii vocale şi ale stilului au lăsat de dorit în aceeaşi măsură şi în cazul lui Tomiţă Popescu, ale căror apariţii sufereau de o iremediabilă paloare. In al doilea cuplu, prezenţa Elenei Botez a înviorat atmosfera spectacolului prin vioiciune şi o manieră de interpretare mai îngrijită; păcat că totala lipsă de dicţie a partenerului ei, Ionel Mărgineanu, nu ne-a permis o mai mare indulgenţă pentru prezenţa sa scenică. Un Osmin onorabil a fost adus în spectacol de Marius Sola. Şi poate că... două flori ar fi adus primăvara, dacă stilul regiei şi coregrafiei ar fi redat măcar în parte farmecul acestui spectacol. După „Răpirea din Serai", „Faust" şi „Gianni Schichi", credem însă că regia constituie o problemă care ar trebui să dea de gîndit Operei din Timişoara.

In ceea ce priveşte „Faust", regia lui Constantin Georgescu s-a completat prea puţin fericit cu scenografia de un simbolism căutat şi supărător a lui Mircea Marosin. Intre creaţiile solistice, Marieta Grebinişan Mare a creat o Margaretă de o frumoasă ţinută artistică, vădind remarcabile calităţi vocale; la un nivel muzical satisfăcător, dar deposedat de caracterul diavolesc al personajului s-a prezentat Marius Sola; în schimb, Francisc Dender (Faust), Iuliu Mare (Valentin) şi Lia Macarie (Siebel) au fost destul de departe de exigenţele rolurilor.

Lipsa aprofundării, a trăirii rolurilor, s-a făcut vădită în multe spectacole ale colectivului Timişoara. Credem însă că unele creaţii valoroase din „Cavaleria rusticană" ca cea a lui Gabi Ganea (Santuzza), Titus Moraru (Turidu) şi Mira Popescu (Lola), dau dreptul să aşteptăm mai multe de la acest colectiv, care dispune de o bună orchestră şi de elemente de nădejde.

Insemnările fugare de mai sus nu au desigur pretenţia unor analize ample. Socotim însă că în această neobişnuită desfăşurare de forţe prilejuită de „Luna Culturii", realizările pozitive au dominat inerentele scăderi, vădind o dată mai mult largile posibilităţi de dezvoltare ale colectivelor noastre de operă.

CECILIA STEIN şi I. HRISTEA

Veşnic tînărul Cimarosa

In cadrul „Lunii Culturii", repertoriul Teatrului de Stat de Operetă s-a îmbogăţit cu o lucrare a cărei realizare a constituit o surpriză plăcută pentru publicul bucureştean: *„Căsătoria secretă"*, valoroasa operă bufă a veşnic tînărului *Domenico Cimarosa* (1749—1801), unul din pionii principali ai clasicismului italian. Compusă după „melodramma giocoso" a lui *Giovanni Bertati*, lucrarea poate fi socotită ca o ilustrare satirică a moravurilor negustorilor îmbogăţiţi (Geronimo), în căutarea de gineri cu titluri de nobleţe, şi a nobilimii scăpătate (contele Robinson), care umblă după avere.

Muzica lui Cimarosa pune la loc de frunte frumuseţea, claritatea şi eleganţa melodiei iar armonia (cu acorduri placate, arpegii şi desene regulate, cu modulaţii simple), este folosită — în genere — numai ca acompaniament de susţinere a melodiei. Ea este reprezentativă pentru şcoala clasică italiană (Paisiello, Pergolese, Piccini — profesorul lui Cimarosa — Boccherini etc.) a cărei influenţă se vădeşte mai tîrziu în creaţia lui Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi etc. şi chiar în literatura muzicală universală.

Socotim, deci, cu atît mai mare meritul conducerii teatrului de a pune în scenă această lucrare tipică a vechii muzici italiene (înfăptuită prin lăudabile eforturi, într-un timp record, peste planul anual şi cu cheltuieli minime), cu cît prezentarea ei va contribui la educarea artistică atît a tinerilor profesionişti, a amatorilor de muzică de operă, cît şi a masei largi a publicului.

Spectacolul ne-a dat prilejul să apreciem, la justa lui valoare, pe un vechi şi cunoscut cîntăreţ de operă, tenorul *Viorel Chicideanu* care, în rolul lui Paolino, prin prospeţimea, limpezimea, vioiciunea şi lejeritatea vocii, prin bogăţia de nuanţe şi muzicalitatea sa, a impresionat în mod deosebit. De asemenea ne-am bucurat că un talentat artist, stăpîn pe o voce admirabilă şi pe o bună tehnică — baritonul *Cezar Ionescu* — în rolul de „caracter", atît de dificil al lui Geronimo, are — în fine — prilejul să-şi valorifice bogatele sale resurse. Soprana *Lucia Roic*, cu voce clară şi pătrunzătoare, a evidenţiat ca-

Soran Fernanda, Cezar Ionescu şi Lucia Roic, în „Căsătoria secretă".

racterul înfumurat al Elisettei iar *Lili Duşescu* cu voce caldă, catifelată, în rolul înamoratei Carolina ne-a dăruit însuşirile sale vocale şi dramatice cu deosebită sinceritate şi muzicalitate. Mult apreciat de public, baritonul *Mircea Nemens,* în vădit progres vocal şi scenic, a conturat cu fină sensibilitate, eleganţă şi vigoare pe contele Robinson. Un cuvînt bun merită şi *Fernanda Soran* care a susţinut rolul Fidalmei.

Desigur că o bună parte a interpreţilor au încă nevoie de îmbunătăţirea tehnicii vocale pentru a executa în mod ireproşabil fioriturile şi agilităţile cerute de acest gen muzical. Cu timpul, ei îşi vor apropia şi o justă expresivitate a recitativelor operei italiene. Şi, fără îndoială că spectacolul ar fi cîştigat dacă în rolurile lui Geronimo şi Robinson am fi ascultat voci mai grave iar în cele feminine s-ar fi putut respecta mai fidel indicaţiile autorului. (Cimarosa cere: o soprană, o mezzo-soprană şi o contraltă). O atare distribuţie ar fi dat execuţiei o mai mare bogăţie de colorit, în special în duete, trio, cvartete, cvintete. De asemenea, apreciind ca pozitivă execuţia orchestrei (dirijor — *Traian Mihăilescu),* credem că s-ar fi cuvenit şi mai mare precizie şi claritate, îndeosebi în părţile de „solo" (ca de ex.: „sinfonia"). Dar, peste aceste mici deficienţe, elanul tineresc, munca devotată şi voinţa fermă de a învinge a interpreţilor, o regie sprintenă şi respectuoasă faţă de stil şi text *(Lucian Ionescu),* decorul simplu dar sugestiv şi costumele reuşite *(Lili Agapie),* au făcut din această premieră un spectacol remarcabil, care cinsteşte scena operetei şi pe care publicul l-a aplaudat cu entuziasm.

AL. COLFESCU

„Vis de fericire" — o nouă operetă romînească

Teatrul de operetă din Capitală a prezentat o nouă premieră romînească, opereta „Vis de fericire" de George Klein, după libretul lui Constantin Cîrjan şi Gheorghe Mihalache, în regia lui George Teodorescu, sub conducerea muzicală a lui Ricardo Egressi. Acţiunea operetei se petrece undeva departe de ţară, într-un loc „imaginar", care are „contingenţe" cu imaginea pe care o avem despre unele ţări de dincolo de ocean. Aci trăieşte un grup de romîni care s-au expatriat cu decenii în urmă, sperînd să găsească condiţii de viaţă mai bune peste hotare. Dorul de ţară îi însufleţeşte şi, după o serie de peripeţii, reuşesc să plece în patrie. Modul de tratare a acestei teme este viu, adesea antrenant dar, totodată, nu putem să nu arătăm că „intriga piesei" este adesea confuză şi nici măcar „de operetă" ca veridicitate.

În creaţia lui George Klein, această operetă constituie prima lucrare de proporţii mai mari, reprezentînd o altă treaptă, mai înaltă, pe care a urcat compozitorul. În acest caz nu se poate vorbi de o reuşită deplină, astfel vom analiza diferitele aspecte ale piesei, atît cele pozitive cît şi cele negative.

Ceea ce atrage atenţia la o primă audiţie este dualismul ce străbate acest spectacol muzical. Pe de o parte, lucrarea este concepută în spiritul tradiţiei operetei clasice, pe de altă parte prezintă elemente specifice genului de „estradă". Din capul locului acest fapt constituie elementul cel mai supărător. Dacă analizăm operetele clasice ca „Liliacul", „Pericola", „Văduva Veselă", „Voevodul Ţiganilor" etc., vom observa că toate acestea se caracterizează mai întîi printr-o unitate de stil. Opereta modernă poate şi trebuie să aducă idei noi, chiar foarte îndrăzneţe, dar ea trebuie să ni se înfăţişeze chiar de la început ca o operă de artă unitară în ceea ce priveşte stilul.

În actul I, întîlnim elementele tipice operetei clasice, cu cîteva melodii inspirate cum sînt „Mi-e sufletul un biet copac", ansamblul „Vis de fericire", melodia „Ţărişoară colţ de rai", inspiratul duet şi finalul bine construit cu o remarcabilă tehnică componistică. Ca o chestiune de amănunt, dansurile romîneşti ne apar oarecum „lipite". Melodiile calde, duioase, armoniile colorate şi orchestraţia măiastră sînt calităţi care se reliefează în acest act. Klein introduce şi mijloace moderne ale genului, în acest sens autorul părînd mai puţin anacronic, în comparaţie cu alţi autori romîni ai genului.

Să aruncăm o privire asupra actului II. Aici parcă asistăm la un alt spectacol, total diferit ca gen: un spectacol de estradă, frumos interpretat şi inspirat, dar acesta nu are nimic comun cu stilul operetei din actul I. Textul nu este prea reuşit, cu momente triviale, cum ar fi scena „fachirilor" şi apariţiile lui Ceafarelli şi Peggy, exagerîndu-se elementul grotescului. Nici nu s-a imprimat bine acest element stilistic şi se revine brusc prin „intermezzo"-ul lui Şerban, la primul element, adică la cel de operetă. Actul III este de o natură foarte contradictorie; auditorul ascultă cînd melodii de operetă, cînd sonorităţi de muzică uşoară americană.

Nu putem să ne pronunţăm asupra unei probleme: ce este acest spectacol muzical: operetă sau comedie muzicală? Ne întrebăm dacă pe autor nu-l supără acest dualism pronunţat, care produce un puternic dezechilibru?

Despre interpretare nu putem spune decît cuvinte frumoase. Regizorul George Teodorescu a căutat să echilibreze spectacolul, reuşind să redea momente de mare sensibilitate îndeosebi în viziunea regizorală a actului I. Orchestra, sub conducerea lui Ricardo Egressi, ne-a transmis sonoritatea catifelată a corzilor şi a suflătorilor de lemn, mai puţin reuşit grupul alămurilor, prea strident. Corul a fost compartimentul cel mai unitar, sonor, cu acute sigure și cu nuanțe variate, remarcîndu-se o muzicalitate fină, imprimată de cei doi maeștri de cor Nicolae Oancea și Aurel Grigoraș. Baletul s-a prezentat cu costume frumoase, din păcate cu unele lipsuri în ceea ce privește latura tehnică a dansului. Interpretarea aleasă a tenorului Ion Dacian, cu o voce caldă, timbrată, cu un remarcabil simț al frazei muzicale și cu un joc de scenă expresiv, a cîștigat întreaga sală. Soprana Lucia Roic ne-a lăsat o foarte bună impresie prin calitatea aparte a vocii sale timbrată, cu acute sigure și prin sensibilitatea jocului de scenă. O apariție reușită a avut-o Virginica Romanovschi prin grație, temperament, umor și feminitate, calități care îi sînt caracteristice. Un aport prețios l-au mai înscris în celelalte roluri Lili Dușescu, Mircea Nemens, Gabriel Gheorghiu și talentații comici Bimbo Mărculescu și Nae Roman.

Opereta „Vis de fericire", cu toate lipsurile manifestate, constituie îndeosebi prin reușitul act I, un pas înainte în opereta romînească, fapt pentru care îl felicităm pe autor. Pe viitor ar fi de dorit ca în acest teatru să se insiste asupra specificului operetei propriu-zise, sau să se înalțe nivelul spectacolelor prin realizări superioare cum ar fi „Căsătoria secretă", iar genul de revistă, manifestat din păcate și în prezentarea unor operete clasice cum este „Liliacul" (un spectacol ratat în întregime), să fie lăsat pe seama teatrelor de specialitate, unde și-ar găsi mai bine locul.

DORU POPOVICI

Muzica de cameră

Lucrări instrumentale

Fără să aibă posibilitatea de a epuiza sau cel puțin de a îmbrățișa un mare număr de lucrări, concertele de muzică instrumentală de cameră din Săptămîna Muzicii Romînești, au putut totuși — datorită alcătuirii în general judicioase a programelor — să dea o viziune de ansamblu asupra creației romînești în acest gen.

Într-adevăr, dacă ținem seama de faptul că lucrările executate aparțin celor trei generații de compozitori care ilustrează tabloul muzicii noastre contemporane precum și de acela că respectivele creații constituie în majoritatea cazurilor cele mai importante reușite în acest domeniu ale autorilor lor, realizăm pe deplin importanța pe care Săptămîna Muzicii Romînești a avut-o și pentru creația de muzică de cameră.

Bine reprezentată prin Cvartetul nr. 2 op. 22, în minunata interpretare a Cvartetului Radio, și Sonata nr. 1 pentru pian în fa diez minor, admirabil executată de Maria Fotino, creația enesciană nu a încetat să ne impresioneze prin factura ei mereu nouă, determinată de profunda necesitate interioară care marchează din ce în ce mai pregnant — pe măsura maturizării creatoare — lucrările marelui compozitor romîn.

Cu totul altele sînt problemele ridicate de creația de cameră a unor personalități ca Dimitrie Cuclin și Marțian Negrea, aparținînd generației vîrstnice a compozitorilor noștri.

Teoretician de mare prestigiu, afirmîndu-și ideile sale în importante studii care, desigur pot fi discutate dar nu desconsiderate, D. Cuclin a căutat cu o rară consecvență să transpună pe plan componistic concepția sa, influențată fără îndoială de ucenicia muzicală la Schola Cantorum. Una din cele mai reușite expresii ale acestei îmbinări între teorie și practică o constituie Cvartetul nr. 3, redat cu căldură și autenticitate de Cvartetul Teodorescu, o formație veche și valoroasă pe care o întîlnim din păcate rareori în sălile noastre de concert. Această lucrare, scrisă de compozitor în ultimii ani, relevă înaltă știință contrapunctică împletită cu o perfectă coeziune și vitalitate a discursului muzical.

Înscriindu-se, ca și Enescu și Cuclin, pe linia culturii muzicale universale pe care reușește să grefeze caracterul atît de specific al intonațiilor populare, Marțian Negrea a fost prezent în această panoramă a muzicii romînești de cameră cu inspiratul său Cvartet în mi bemol major, interpretat cu sensibilitate de Cvartetul Uniunii Compozitorilor, lucrare reunind măiestria atît de obișnuită pentru autorul Suitei „În Munții Apuseni" cu reala emoție artistică transmisă o dată cu fiecare nouă execuție.

Cel mai bogat reprezentată, generația mijlocie a compozitorilor noștri a înscris pe lista lucrărilor interpretate în cadrul Săptămînii Muzicii Romînești, Cvartetul în do major de Ion Dumitrescu, Sonata pentru oboi și pian de Sigismund Toduța, Cvintetul cu pian de Alfred Mendelsohn, Cvintetul pentru suflători de Ludovic Feldman și Cvartetul de coarde nr. 2 de Tudor Ciortea. A descrie aceste lucrări, cu excepția sonatei lui Toduța, cunoscute publicului nostru, nu intră în obiectivele scurtei vederi de ansamblu pe care și-o propune prezenta cronică. Trebuie însă să arătăm că, în interpretarea cu adevărat artistică a unor formații de talia Cvartetului Radio (în cazul Cvintetului cu pian de Mendelsohn împreună cu Maria Fotino — pian), Cvartetului Uniunii Compozitorilor sau Cvintetului compus din Filip Pitaru-Bulimar, flaut, Ion Danie, oboi, Octavian Popa, clarinet, Dim. Alecsandrescu, fagot și Ion Bădănoiu, corn, — aceste lucrări au relevat o dată mai mult diversitatea personalităților componistice ale căror creații alcătuiesc muzica romînească contemporană.

Abordînd filonul muzicii populare tratate conform cerințelor ei modale, pe drumul deschis de Sabin Drăgoi și continuat de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu aduce în Cvartetul său o notă de optimism și vigoare de o esență particulară, proprie compozitorului și imposibil de confundat de pildă cu caracteristicile Cvartetului în fa major de Tudor Ciortea, situat totuși, în mod evident, pe același drum de creație.

Cvintetul pentru coarde și pian de Alfred Mendelsohn și Cvintetul pentru suflători de Ludovic Feldman apar de asemenea ca lucrări perfect individualizate, extrem de diferite ca limbaj postromantic, cu anumite intenții folclorice în cazul primei lucrări și neoclasic, trădînd influențe în special prokofieviene, în cea de-a doua.

Prezentată în prima audiție, Sonata pentru oboi și pian de Sigismund Toduța ni se pare o lucrare extrem de clară și concisă, punînd în valoare intonațiile populare pe fundalul unor armonii și desene contrapunctice voit simple, posibilitățile polifonice ale autorului Passacagliei fiind în afara oricăror discuții. Linia melodică cu inflexiuni evocînd peisajul și în general caracterul pastoral, scoate în evidență posibilitățile oboiului, la rîndul lor deservite cu multă muzicalitate de Ion Danie, acompaniat la pian de Ecaterina Fotino Negru.

Mai puţin bine reprezentată, generaţia tînără nu a fost prezentă la manifestările de muzică instrumentală de cameră din Săptămîna Muzicii Romîneşti decît cu Suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeş în sus“ de Theodor Grigoriu şi cu Triolul pentru vioară, violoncel şi pian de Edgar Cosma (prima lucrare interpretată de Cvartetul Uniunii Compozitorilor şi a doua de H. Brendier, Iuliu Boniş şi Smaranda Athanasof). Scrise cu 4 şi respectiv 3 ani în urmă, aceste lucrări nu mai corespund stadiului actual de evoluţie al compozitorilor, ceea ce, în special în cazul tineretului, are o reală importanţă. Este vorba însă în mod incontestabil de creaţii de valoare, cu calităţi ţinînd atît de o bogată inspiraţie cît şi de suportul ei în ceea ce priveşte măiestria componistică, creaţii care întregesc în mod armonios peisajul variat al muzicii de cameră romîneşti.

ARMINIU CASSVAN

Cîntece romîneşti

Sarcina ascultătorului care doreşte să cuprindă în ansamblul ei creaţia romînească în domeniul liedului, aşa cum s-a prezentat ea în „Săptămîna Muzicii“, este dificilă. Prezenţa în program a nu mai puţin de 19 compozitori şi a peste 10 interpreţi îl obligă să încerce a desprinde doar semnificaţiile mari, lăsînd la o parte amănuntele, care mai ales în asemenea ocazii, sînt importante şi ele.

Dezvoltarea muzicii vocale de cameră romîneşti duce în aceste zile chiar de la prima vedere la o constatare pozitivă de ordin cantitativ : în adevăr, în acest domeniu creaţia romînească este foarte bine reprezentată. Cantitatea este dublată şi susţinută de valoarea compoziţiilor, care în totalitatea lor definesc trăsăturile unitare ale aceleiaşi şcoli, din cadrul căreia se desprind personalităţile unor artişti de structură deosebită.

Există în liedul universal mai multe formule, dintre care principale ni se par a fi două : prima, cea romantică, în care fuziunea dintre poem şi muzică se realizează pe planul mare al atmosferei, cu o predominanţă a elementului melodic (care uneori poate căpăta o viaţă proprie într-o transcripţie instrumentală). Cealaltă — care se întrezăreşte încă de la romanticul Hugo Wolf, trece prin recitativul musorgskian, statornicindu-se apoi în muzica veacului nostru — rezultă dintr-o contopire intimă a cuvîntului rostit cu muzica pe care tot el o generează, a sensului expresiv al melodicii cu cel al versului. Către aceasta a doua formulă, potenţată de spiritul folclorului, se canalizează stilul liedului romînesc contemporan, sau poate mai propriu, aşa cum a statornicit prin creaţia sa maestrul Mihail Jora, al „cîntecului“. Această traducere nu este formală, ca să spunem aşa pur „lingvistică“, de fapt, Mihail Jora a tradus nu numai o denumire ci esenţa fenomenului pe care ea îl defineşte. Aşa cum „liedul“ german sau „melodia“ franceză prezintă caracterele muzicii şi poeticii germane sau franceze, tot astfel *cîntecul*, înaripat de versurile maeştrilor liricii romîneşti, este profund naţional. Şi în aceeaşi ordine de idei putem afirma că există exemple nu prea multe, dar ilustre (să cităm doar două, Schumann-Heine, Debussy-Baudelaire), de asemenea uimitoare suprapunere a sensibilităţii muzicale a compozitorului cu cea a poetului, cum întîlnim în cîntecele lui Mihail Jora pe versuri de Tudor Arghezi. Sînt caracteristice în această privinţă cîntecele executate în concertul la care ne referim : „Buna vestire“, acea destăinuire naivă şi pătimaşă a fetei („Dragă mamă, îmi năzare / că în brîu pe la-nserare / înviem şi sîntem doi /...) şi „O zi“. Din felul subtil şi sugestiv în care Mihail Jora transpune muzical versurile lui Tudor Arghezi sau ale Marianei Dumitrescu (dintre acestea reţinem ca preferinţă personală cîntecul „Pasăre-naltă“) se desprinde principala trăsătură a stilului său : acel recitativ de rezonanţă romînească care însufleţeşte simbolul versului. Creaţia de lieduri a maestrului Mihail Jora înseamnă de fapt statornicirea în muzica noastră, la nivelul unei simţiri şi al unui meşteşug contemporan, a genului vocal de cameră.

În cu totul altă lume ne poartă cele patru madrigale pentru cvartet vocal de Paul Constantinescu. Suflul romantic al versurilor lui Eminescu îmbracă aci haina muzicală a unei inspiraţii populare mai directe, iar unitatea ciclului rezultă din atmosfera poemelor cît şi din tratarea lor în forma clasică a madrigalului. Paul Constantinescu rezolvă aici problema dificilă a tratării melodiei romîneşti într-o formă clasică determinată de anumite rigori, de construcţie polifonică. Din cele patru madrigale, cel mai emoţionant, cel mai eminescian în spirit, este al treilea „Peste vîrfuri“. Alături de Mihail Jora, Paul Constantinescu spune în felul său cuvîntul său personal în lirica muzicală romînească.

De asemenea alta este lumea liedurilor lui Zeno Vancea, inspirat de versurile devenite celebre ale poetului Bacovia „Alean“ şi „Moină“, după cum diferită apare sensibilitatea lui Max Eisicovits cu liedurile sale după Mihai Beniuc, Ion Pilat şi Lucian Blaga. Versul popular a dat naştere celor trei ghicitori de umor „Arcul“, „Dovleacul“ şi „Pisica“ de Tudor Ciortea, precum şi melodiilor atît de sugestiv folclorice ale lui Paul Jelescu, care, cu gust şi autenticitate îşi schimbă maniera trecînd la George Bacovia şi de aci la Constantin Simonov. Dacă în cele patru rondele după Cicerone Teodorescu, Ovidiu Varga îşi ia temerara sarcină a satirei muzicale, cu atît mai dificilă cu cît ea îşi îndreaptă săgeţile împotriva a ceea ce împiedică „Frumuseţea vie“ să însufleţească arta, Diamandi Gheciu, Mircea Chiriac şi Anatol Vieru reuşesc, deosebindu-se unul de celălalt, să redea verva şi duioşia emoţionantă („La Paşti“ de Diamandi Gheciu, „Balada unui greier mic“ de Mircea Chiriac) ca şi cruzimea acuzatoare (admirabilul lied „Război“ de Anatol Vieru) a versurilor lui Topîrceanu.

Am ascultat în primă audiţie trei din cele patru Poeme pentru bariton de Sergiu Natra. Nu încape nici o îndoială că ele vor găsi o şi mai adevărată înţelegere în execuţia lor cu orchestră, căci este evident că aşa sînt gîndite. Dealtfel, poemele sînt concepute ca un ciclu : de la Eminescu la poetul Emil Isac şi o prezentare fragmentară nu era în măsură să dea o imagine justă a lor. Îndeosebi poemul după Eminescu „Cum oceanu-ntărîtat“ este conceput ca o impunătoare lucrare vocal-simfonică căreia execuţia cu pian nu i-a subliniat cu fidelitate caracterul. Este regretabil că Sergiu Natra nu a fost decît atît de slab reprezentat la concertele din „Luna Culturii“. Nădăjduim însă că vom avea prilejul să auzim curînd în condiţii de execuţie corespunzătoare aceste poeme ca şi alte lucrări ale tînărului muzician care şi-a impus personalitatea şi talentul.

Alţi tineri compozitori au fost şi ei prezenţi în concertele de lieduri şi ceea ce este mai important, cu lucrări dintre cele mai reuşite şi reprezentative. Am reascultat cele patru cîntece de Pascal Bentoiu pe versuri de Şt. O. Iosif care alcătuiesc un ciclu unitar, în care se relevă cele două laturi ale personalităţii compozitorului : o lirică emoţionantă şi sinceră („Mi-e dor“ şi „Doină“) şi robusteţea spirituală („Veselia“ şi „April“). Remarcabilele „Cîntece de lume“ au constituit de la prima audiţie un mare succes pentru Ştefan Mangoianu. O extraordinară vitalitate, o melodică capricioasă care în ciuda meandrelor ei surprinzătoare, pare izbucnită, găsită dintr-odată („De pahar“ după Mihai Beniuc şi „De doi“ după Dumitru Corbea), o ingenioasă independenţă a vocii de ţesătura pianistică, ingenioasă şi ea, impun cîntecele ca o contribuţie originală în muzica noastră.

Cu Doru Popovici, a cărui pricepere în lied este recunoscută (am ascultat în primă audiţie două compoziţii mai vechi pe versuri de Lucian Blaga „Din părul tău“ şi „Sus“), Ana Severa Benţia (cităm cîntecul „Vîntului“ pe versuri de Al. O. Teodoreanu), Mansi Barberis, Radu Drăgan, Eugen Radovici şi Emil Lerescu se completează lista compozitorilor prezenţi în concertele de lieduri.

Interpretarea muzicii de cameră romîneşti a fost dominată în lied de către inteligenţa receptivă şi spirituală a Iolandei Mărculescu, admirabilă în cîntecele lui Mihail Jora ca şi în rondelele de Ovidiu Varga, sau melodiile lui Anatol Vieru, precum şi de trăirea subtilă a lui Valentin Teodorian tot în cîntecele lui Jora, în „Cîntecele de lume“ de Ştefan Mangoianu şi liedurile lui Paul Jelescu. De asemenea, maestrul Nicolae Secăreanu, pentru care au fost scrise cîntecele lui Pascal Bentoiu, este şi interpretul lor ideal. Dar şi ceilalţi artişti interpreţi ca Arta Florescu (lieduri de Jora), Dan Iordăchescu (lieduri de Paul Jelescu), Emilia Petrescu (lieduri de Zeno Vancea, Ana Severa Benţia etc.), Octav Enigărescu (poeme de Sergiu Natra), Cornelia Gavrilescu (lieduri de Jora) şi Silvia Soltischi (lieduri de Max Eisicovits), ca şi pianiştii acompaniatori : Lisette Georgescu, Nicolae Rădulescu, Mariana

Săulescu, Geo Hallenberg, Iolanda Zaharia, Iosef Prunner, artistul clujean Ferdinand Weisz au fost la înălţimea misiunii lor în zilele de sărbătoare a muzicii romîneşti.

ADA BRUMARU

În sala „Studio"

Concertul din 22 octombrie, susţinut în exclusivitate de laureaţi ai „Concursului Tinerilor Solişti", a fost deschis de Nicoletta Mastero-harpă, care a executat un program alcătuit din scurte piese de compozitori ruşi (sovietici) şi romîni. Frumoasa stăpînire tehnică, muzicalitatea şi reala sensibilitate au caracterizat interpretările sale, mai ales pentru Preludiul de Prokofiev şi Intermezzo-ul de Borodin.

În continuarea programului, soprana Anahida Cherpician a prezentat o serie de lieduri de Dima, Drăgan, Doluhanian, Glier, Beethoven şi Strauss, dintre care cea mai degajată şi mai reuşită execuţie ni s-a părut a fi „Am iubit un trandafir" de Doluhanian, piesă cîntată în limba armeană. De asemenea, „Dimineaţa" şi „Chemarea tainică" de Strauss s-au bucurat de bune aprecieri din partea publicului.

Alexandru Grossu — pian, Avi Abramovici — vioară şi Petre Sopov — violoncel au realizat, în Trio-ul op. 70 în Re major de Beethoven, o izbitoare sudură şi deci o creştere, ca nivel interpretativ, faţă de trecuta stagiune de concerte, cînd aceeaşi formaţie a fost bine apreciată în paginile revistei noastre. Entuziasmul cu care lucrează aceşti tineri interpreţi şi faptul preocupării intense pentru muzica de cameră, şi aceasta încă de pe băncile Conservatorului, sînt asigurări că acest gen pretenţios şi destul de neglijat în viaţa noastră muzicală, va putea fi satisfăcut în bune condiţii, de viitoarele generaţii de muzicieni.

★

Un recital vocal, bine pregătit sub aspect profesional, ne-a oferit, în 19 noiembrie, soprana Geta Bălan şi baritonul Vasile Micu, acompaniaţi remarcabil de pianiştii Nicolae Rădulescu şi Alexandru Hrisanide.

Prima parte a programului a cuprins lieduri de Haydn, Mozart, Schumann, Mendelssohn-Bartholdi, Brahms, Loewe, Lazzari, Fauré, Debussy, susţinute alternativ de cei doi cîntăreţi, şi s-a încheiat cu un duet din opera „Don Juan" de Mozart. Execuţia îngrijită şi sensibilă a lui Vasile Micu ne-a impresionat mai mult în melodiile „Pe cîmpie" de Brahms şi „Cavaler D'Olmedo" de Lazzari. Liedurile „Cel mai mîndru dintre toţi" de Schumann şi „Pe aripile cîntecului" de Mendelssohn-Bartholdi, expresiv realizate de Geta Bălan, au completat buna impresie lăsată de „Mandolina" de Debussy şi „După un vis" de Gabriel Fauré, în care solista şi-a dat întreaga măsură a posibilităţilor ei interpretative.

Partea a doua a recitalului a fost dedicată muzicii romîneşti şi ruseşti. Solid construite şi prezentînd frumoase modulaţii, cele două cîntece, „Noapte de Mai" (primă audiţie) şi „Peisaj de toamnă" de Diamandi Gheciu, s-au bucurat de aleasa execuţie a sopranei Geta Bălan. În continuare, baritonul Vasile Micu a prezentat cu multă înţelegere „Balada" de Mansi Barberis, lucrare de proporţii mai mari bine echilibrată, „Prin crîngul verde" (primă audiţie) de Sabin Drăgoi, piesă în care autorul pare să renunţe la obişnuitul său stil folcloric pentru a-l aborda pe acela al romanţei orăşeneşti, şi „Inscripţie" (primă audiţie) de Doru Popovici, lucrare prin care tînărul compozitor dovedeşte continua sa preocupare pentru înnoirea mijloacelor tehnice tradiţionale şi, deşi foloseşte sistemul dodecafonic, rămîne totuşi fidel vechilor sale principii : simplitatea şi melodicitatea. Programul recitalului s-a încheiat cu trei cîntece din ciclul „Prima iubire" de Radu Drăgan (Geta Bălan), deseori executate în concertele noastre şi două lieduri de Grecianinov şi Cui (Vasile Micu).

★

Eleva pianistului George Halmoş, tînăra Iudith Molnar din Cluj, laureată a Festivalului Mondial de la Varşovia, a obţinut o reală reuşită în recitalul din 3 decembrie. Înzestrată cu o tehnică solidă dar mai ales cu un gust artistic şi cu muzicalitate, pianista a dovedit autoritate şi o mare rezistenţă în dificila Humorescă op. 20 de Schumann şi a realizat un moment culminant în „Studiul de concert" de C. Silvestri, interpretat colorat, cu dinamism şi cu o vigoare aproape masculină. În Preludiul şi Fuga în sol major de Bach unele sonorităţi mai aspre şi o concepţie ritmică excesiv de metronomică au împiedicat buna desfăşurare a unor intenţii muzicale ce păreau concordante stilului muzicii. Bine construite şi convingătoare ni s-au părut interpretările „Focurilor de artificii" de Debussy, a „Cappricio-ului" de Hari Bela, cît şi a celor două bisuri: Studiul în do minor şi Mazurca în la minor de Chopin.

După pauză, soprana Bibiana Rilea, acompaniată de pianistul Helmut Plattner (în vădit progres atît tehnic cît şi expresiv), au cîntat cu participare emotivă şi multă înţelegere o serie de lieduri de Schubert şi Hugo Wolf, cît şi muzicalele cîntece „Primăvara" de Ileana Marinescu şi „Floarea" şi „N-aş vrea să-ţi spun adio" de Puiu Rubinştein.

★

Concertul din 17 decembrie, susţinut în prima parte de Const. Costache — vioară şi Suzana Carusso — pian, a fost alcătuit din trei sonate, care, deşi scrise de compozitori deosebiţi, sînt asemănătoare prin întrebuinţarea aceleiaşi tonalităţi de bază : sol major. Iată o interesantă idee de alcătuire a programului, care chiar dacă s-a produs întîmplător, ar putea constitui, alături de alte asemenea principii, sisteme mai puţin arbitrare în compunerea repertoriului.

Sonata nr. 6 de Mozart ne-a arătat un bun tehnician, care concepe onorabil construcţia lucrării şi se poate descurca într-o muzică atît de pretenţioasă sub aspectul purităţii stilului. Totuşi unele sonorităţi mai dure şi o nepreocupare susţinută pentru frazare, pentru arcuirea dinamică a liniilor melodice, au dus la o anumită uniformitate, la o interpretare oarecum monocromă. Sonata nr. 8 de Beethoven ne-a apărut mai aproape de execuţia ei tradiţională, iar Sonata de Doru Popovici, una dintre cele mai vechi compoziţii ale autorului ei, plină însă de prospeţime şi de melodicitate, a convenit cel mai bine sensibilităţii violonistului, care a realizat de data aceasta o frumoasă execuţie. Pianista Suzana Carusso a acompaniat cu obişnuita sa autoritate întreg programul recitalului.

În partea a doua a concertului, Evelina Vais - mezzosoprană, acompaniată alternativ de Helmut Plattner - pian şi Ileana Pitca - harpă, posedînd o voce remarcabilă şi o admirabilă dicţiune, a încîntat publicul cu o serie de lieduri cîntate cu pricepere şi cu emoţie artistică. Reţinem piesele de Purcell, Schubert, Brahms şi mai ales cele de De Falla şi Joaquin Nin care au constituit punctul culminant al prezentului recital.

ŞTEFAN NICULESCU

Concert Enescu

Urmărind propagarea muzicii lui George Enescu, muzeul ce-i poartă numele a înscris în planul său de lucru o serie de manifestări care să contribuie la cunoaşterea cît mai aprofundată a marelui muzician.

Concertul de muzică de cameră prezentat în cadrul Lunii Culturii la sala Dalles a deschis seria acestor manifestări. El constituie începutul promiţător al unei activităţi pe care ne propunem să o urmărim cu atenţie.

Am ascultat Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian (lucrare scrisă în 1904 pentru concursurile Conservatorului Naţional de la Paris).

Vasile Jianu ne-a încîntat, o dată mai mult, prin puritatea de cristal a tonului său, prin frumuseţea frazării, prin perfecţiunea execuţiei tehnice (mai ales în Presto, piesă de mare virtuozitate).

Din cele şapte cîntece pe versuri de Clément Marot (scrise la Paris între anii 1907—1908), prezentate de Arta Florescu acompaniată la pian de Lisette Georgescu ţinem să menţionăm mai ales primul *„Dar către Ana"*, al treilea *„Domnişoarelor leneşe în a scrie prietenilor"* şi al şaselea *„De dragoste să nu mai vorbim"*, în care interpreta a sezisat cele mai subtile sensuri ale textului şi muzicii redîndu-le cu gust şi inteligenţă (atribute ce-i caracterizează de altfel întregul drum artistic).

Concertul muzeului „George Enescu“ ne-a rezervat şi o surpriză : prima audiţie (mondială) a trei din cele 7 piese ce alcătuiesc o suită programatică inedită (Melodie şi Vocea Stepei — Paris 1913, Mazurcă melancolică şi Burlescă-Cracalia 1915, Appasionata, Coral şi Carillon nocturne — Cracalia şi Sinaia 1916).

Descoperită recent, din păcate după moartea compozitorului care regreta mult pierderea ei, această lucrare îmbogăţeşte moştenirea lăsată nouă şi omenirii întregi de geniul lui George Enescu. Coralul, Carillon nocturne şi Burlesca pun interpretului probleme deosebit de complexe, pe care Dan Grigore (elevul maestrului Jora şi al profesoarei Eugenia Ionescu), în vîrstă de numai 14 ani (şi el o surpriză căci se află la prima ieşire în public) le-a rezolvat cu uimitoare pricepere. Ne-a plăcut în special Carillon nocturne, a cărui desfăşurare pe mai multe planuri tonale a fost redată echilibrat, urmărindu-se totdeauna planul principal.

Am apreciat nivelul tehnic al tînărului pianist, dăruirea şi generozitatea sa în Toccata de Enescu din suita în re major op. 10, interpretată în bis.

Cea de-a doua parte a concertului ne-a prilejuit reaudierea sonatei a 3-a, în caracter popular romînesc, pentru vioară şi pian şi a Sonatei în fa diez minor pentru pian.

Cu opusuri foarte apropiate (25 şi 24) aceste două sonate deşi din aceeaşi perioadă de creaţie — prima scrisă în 1926, a doua în 1924, — sînt totuşi foarte diferite.

În Sonata pentru vioară şi pian întîlnim o structură melodico-ritmică populară cu multiple influenţe ale muzicii lăutăreşti şi o armonie modală, în cea pentru pian (şi mai ales în partea I-a, a cărei atmosferă dăinuie de-a lungul Sonatei) un limbaj armonic complex şi evoluat, sonorităţi ce tind către coloritul orchestral. Aici se dezvăluie întreaga lume a gîndurilor enesciene, cu nuanţele ei cele mai subtile.

Interpreţii Sonatei pentru vioară şi pian, Varujan Cozighian şi Nicolae Brînduş, proaspeţi absolvenţi ai Conservatorului dar deja artişti formaţi — posedă multe din calităţile necesare unui cuplu de cameră. Se simte însă lipsa unei concepţii unitare, care nu vine decît o dată cu studiul comun îndelungat.

Am reproşa pianistului N. Brînduş sonoritatea pe alocuri aspră — cu deosebire în pasajele ce apelează la tehnica mare, de braţ.

Maria Fotino a sezisat substanţa lucrării, i-a perceput jocurile de lumină şi întuneric şi ne-a tălmăcit-o într-o manieră personală şi cu înţelegerea unei mari artiste.

ANA FROST

Recitale

Mîndru Katz

În evoluţia artistică din ultimul timp a lui Mîndru Katz, se observă roadele îmbucurătoare ale unei perioade mai îndelungate de studiu, de acumulare a unei experienţe interpretative ce tinde să îmbrăţişeze un orizont mereu lărgit de preocupări.

Aceasta a reieşit cu evidenţă la ultimul său recital dedicat integral lui Beethoven. Prima piesă din program a fost Rondo în Do major opus 51 Nr. 1, pe care îl ascultasem anterior şi ca supliment după concertul în do minor. E limpede că Mîndru Katz urmăreşte să sublinieze şi în lucrările beethoveniene timpurii (dintre care face parte şi acest rondo în pofida numărului mai mare de opus) mugurii prevestitori ai stilului matur. De aceea, în afară de revenirea limpede, inocentă, a temei Rondo-ului, restul materialului muzical a apărut încărcat de tensiune beethoveniană, mergînd pînă la accente de un dramatism intens în cupletul central, şi fără să ocolească nuanţele agogice destul de largi. E o interpretare mai puţin obişnuită, faţă de cea care nu depăşeşte serenitatea mozartiană, dar tocmai echilibrul şi măsura în care a fost realizată ne-au făcut să o primim şi să ne-o însuşim, fără să ni se pară că elocvenţa pianistului poate ameninţa să sfărîme fragila osatură a Rondo-ului.

În redarea Sonatei în Sol major, opus 14 Nr. 2, — mai ales a mişcărilor ei rapide, — Katz ni s-a părut amorezat de candoarea, vioiciunea, spiritualitatea textului. Astfel, el a trecut cu succes examenul dificil al schimbărilor capricioase de atmosferă, al sublinierii nuanţelor sufleteşti fine în cadrul aceluiaşi climat general dezinvolt. Elanul l-a făcut uneori să îngroaşe unele accente expresive, dîndu-le un colorit poate prea romantic (de exemplu nota superioară în desenul caracteristic al temei principale din prima parte). În schimb, el a găsit o sonoritate transparentă, un „leggiero“ atrăgător pentru ţesătura de virtuozitate a sonatei, şi dacă în variaţiunile Andante-lui firul muzicii nu s-a depănat cu destulă naturaleţe, în scherzo-ul final a trăit cu multă autenticitate spiritul improvizatoric, de glumă plină de surprize.

Şerban
1957

Mîndru Katz

Cele 32 de variaţiuni, în do minor, sînt un adevărat „microcosmos“ beethovenian ; adesea, în opt măsuri se concentrează aci material emoţional pentru un întreg poem simfonic. De aceea, unii interpreţi merg către individualizarea extremă a fiecărei variaţiuni, căutînd să speculeze la maximum orice inflexiune. Katz are însă o altă viziune, tot atît de valabilă ; el pleacă de la ideea unităţii mari a piesei, construind-o pe linia tonusului eroic prezent în temă, fără ca pulsaţia interioară a acestuia să se piardă nici o clipă, chiar în variaţiunile lente, de atmosferă, care nu sînt detaliate exagerat. Poate că unele trăiri lirice apar astfel estompate, în schimb logica construcţiei interioare se reliefează cu deosebită claritate, iar perfecţiunea implacabilă a atacului şi tensiunea dramatică permanent susţinută dau impresia că pianistul are de astădată ca materie de modelat granitul.

Prima parte a „Sonatei lunii“ a prilejuit lui Mîndru Katz una din reuşitele cele mai depline ale serii ; frumuseţea gravă a sonorităţii, egalitatea desenului de triole, sublinierea valorii emotive a celulei ritmice din vocea superioară, toate acestea au creat atmosfera acelei îmbinări de reculegere şi visare nostalgică caracteristică unei pagini pe care numai o astfel de interpretare ne-o mai poate restitui în prospeţimea ei genială. În partea a doua, interpretul a găsit înţelesul căutător al sincopelor, dar în final, virtuozitatea dezlănţuită vulcanic de-a lungul furtunoaselor arpegii ale temei principale a trecut cîteodată „dincolo“.

Cu Sonata opus 109, Katz a trecut pragul, temut de orice pianist, al „ultimelor trei“ ; şi faptul că de la prima confruntare cu publicul a fost realizat, în redarea acestei capodopere, un nivel artistic remarcabil, nu poate decît să ne întărească încrederea în chemarea de interpret beethovenian a pianistului nostru.

Desigur, se mai putea cere un plus de cantabilitate romantică începutului sonatei şi o mai grandioasă autoritate scherzo-ului. Dar cu cîtă autentică interiorizare a fost construit nobilul edificiu al variaţiunilor ! Katz are simţul gravităţii, al „ponderei“ muzicii beethoveniene. Şi nu putem uita, în acest andante, ca şi, pe cu totul alt plan, în refrenul Rondo-ului în Sol major acordat ca bis, felul cum a fost modelată, cu simplitate, bun gust şi vibraţie de timbru uman — tema. Cine ştie să cînte astfel o temă beethoveniană va şti şi tot restul!

ALF. HOFFMAN

Mihai Constantinescu

În seara de 4 decembrie 1957, Mihai Constantinescu a dat în sala Ateneului un recital cu programul care îi prilejuise de curînd, către mijlocul lunii noiembrie, un frumos succes în R. D. Germană. Criticele ziarelor berlineze, pe care le-am avut sub ochi, insistau, pe lîngă însuşirile de tehnică şi muzicalitate ale violonistului, asupra plenitudinii şi nobleţei tonului său. Şi, într-adevăr, ceea ce ne-a revelat în primul rînd acest recital, este un progres net în privinţa sonorităţii, care a cîştigat în intensitate, rotunjime, căldură. Precizia intonaţiei, articularea clară a pasajelor, varietatea de colorit, completează gama largă de posibilităţi pe care Mihai Constantinescu le are la îndemînă. El a excelat cu deosebire în partea a doua a programului. Sonata în mi minor de Sigismund Toduţa, lucrare serioasă, generoasă în melodică, echilibrată şi limpede în formă, impregnată de intonaţiile melosului romînesc şi creînd întrucîtva arhitectonica unui César Franck, şi-a găsit o interpretare convingătoare prin linia şi elanul ei. O incontestabilă reuşită au marcat, alături de mica suită pentru vioară solo de Vasile Filip, celelalte piese, creionate cu un simţ delicat al formei miniaturale şi al stilului: „Siciliana şi Rigaudon" de Francoeur-Kreisler, „Dans Slav" de Dvorak, „Nocturna" de Haciaturian, „Campanella" de Paganini, aceasta din urmă denotînd o remarcabilă siguranţă tehnică. În prima parte a programului, Sonata „Trilul Diavolului" de Tartini a îmbinat cantabilitatea italiană cu nervul, acuitatea ritmică şi strălucirea dificilei sale ornamentaţii. În Sonata a V-a pentru vioară şi pian de J. S. Bach, calităţile reale ale interpretării ar fi fost mai bine puse în valoare printr-un plus de linişte, de adîncire, de expresivitate sobră. Am preferat de aceea piesele de Bach pe care violonistul le-a cîntat în supliment — desigur şi pentru că nu s-au resimţit de o anume nelinişte inerentă îndeobşte primei lucrări din program. Pianistul Ferdinand Weisz — sensibil, precis, comprehensiv — s-a dovedit şi cu prilejul acestui recital unul dintre acompaniatorii noştri cei mai de valoare.

MIHAI RĂDULESCU

Tineri laureaţi

În bătrînul Ateneu care a vibrat de muzica atîtor maeştri ai artei noastre şi ai lumii întregi, în seara zilei de 5 decembrie a.c., a avut loc concertul dat de laureaţii concursurilor internaţionale de la Geneva, Toulouse şi Vercelli, desfăşurate în anul 1957.

Concertul, programat la începutul Lunii Culturii, arată încă un aspect al revoluţiei culturale în ţara noastră: *victoria artei noastre lirice peste hotare, în cele mai importante competiţii de acest gen, pentru tineret.*

Dacă în partea I-a a concertului, cîntăreţii în general „s-au încălzit", după expresia folosită în mod obişnuit, în partea a II-a a programului au oferit momente artistice de cea mai mare importanţă. Şi dacă dragostea şi aprecierea s-a manifestat totdeauna spontan şi din plin, tinerii interpreţi au răsplătit-o cu „bis"-uri, în general viguroase.

Tînărul bas Dumitru Constantin, încă student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a interpretat în partea I-a o arie din „Anotimpurile" de Haydn. Apariţia sa degajată, buna dispoziţie tinerească cu care a deschis concertul, au fost de bun augur. A interpretat această arie cu o vădită înţelegere a textului, folosind un colorit vocal adecvat, lăudabil pentru un tînăr. Vocea sa frumoasă şi suplă prezintă unele dificultăţi spre registrul acut, uşor de remediat faţă de perseverenţa şi seriozitatea cu care ştim că munceşte. O mai mare mobilitate a feţei în exprimarea stărilor sufleteşti variate, îi va sprijini şi întări coloritul vocal. Dumitru Constantin a obţinut Medalie la concursul internaţional de interpretare muzicală de la Geneva.

Lella Cincu, distinsă cu Premiul II la Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti 1953, cu Premiul II la concursul internaţional „Primăvara la Praga" 1954, cu Premiul II la concursul internaţional de canto de la Verviers 1957 şi cu Medalia de aur la concursul internaţional „Gian Battista Viotti" de la Vercelli 1957, a interpretat în partea I-a a concertului piesa „Rea de plată" de Radu Drăgan şi o arie din opera „Luisa" de Charpentier. Începutul neliniştit din piesa „Rea de plată" a fost imediat dat uitării, ascultînd-o în minunata arie a Luisei, arie de multă susţinere, de linie gingaşă şi nuanţe fine, învinsă cu succes. Lella Cincu dispune de respiraţii lungi, fraze frumoase, sunete filate în mod excepţional, un registru acut în general foarte bine atacat şi susţinut, vocalizări corecte.

Basul Ion Prisăcaru, solist al Teatrului de Operă din Iaşi, distins cu Premiul II la Concursul Internaţional de interpretare muzicală de la Geneva 1957, Premiul II la Festivalul Mondial al Tineretului şi studenţilor de la Moscova 1957, Medalia de argint la concursul de canto de la Toulouse 1957, a interpretat o arie din opera „Zoroastru" de Haendel. El are un registru înalt, frumos acoperit şi mai ales o mezza-voce de calitate. Pentru arie, cîntată în limba italiană, am putea să-i recomandăm o mai bună susţinere a vocii. „Cîntecul de leagăn" de Ion Borgovan ne-a apărut într-o atmosferă excepţională; tînărul interpret a folosit o mezza-voce exemplară, cu un colorit vocal bogat şi nuanţe fine. În această piesă dicţiunea a fost bună, vocea sa purtînd bine în sală.

Tînărul bariton Dan Iordăchescu este un artist degajat, suplu, posedînd o voce de mari resurse tehnice. Referitor la aria din „Bărbierul din Sevilla" pe care o interpretează cu o dezinvoltură care uneori depăşeşte muzicalul, sîntem de părere că nu trebuie să atingă clocotirea supărătoare, pe care de altfel a folosit-o şi în piesa de linie „Ideale" de Tosti.

Soprana Teodora Lucaciu-Barbu care a obţinut premiul II la concursul internaţional de interpretare muzicală de la Geneva 1956, premiul I la Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova 1957, al doilea mare premiu al concursului internaţional de canto de la Toulouse 1957, a interpretat piesele „Violette" de Scarlatti şi „L'amour de moi" (cîntec popular din secolul al XIV-lea), apoi o arie din opera „Otello" de Verdi şi, pentru bis, o arie din opera „Manon Lescaut" de Puccini. În primele două piese executate, ne-a oferit un cînt odihnitor, liniştit, cu o voce caldă, aducînd în sală parfumul epocilor respective, creînd o minunată atmosferă. Teodora Lucaciu a pătruns stilurile diferite ale pieselor prezentate. Ea apare frumos pe scenă şi are o ţinută care place şi impune. Modestia sa măreşte şi mai mult bunele aprecieri ale publicului. În minunata arie a Desdemonei din finalul operei „Otello" de Verdi, tînăra soprană a culminat, transmiţînd toate stările sufleteşti, cu o mezza-voce şi o nuanţare de o deosebită distincţie. Teodora Lucaciu cîntă artistic, cu pasiune, cu întreaga ei fiinţă. Este un element care se evidenţiază imediat.

Ladislau Konya, distins din primul an de participare la asemenea competiţii internaţionale cu Premiul I la Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova 1957, Premiul I la Concursul internaţional de interpretare muzicală de la Geneva 1957 şi marele premiu la concursul internaţional de canto de la Toulouse 1957, are o voce calitativ superioară, cu o tehnică mereu în progres, o seriozitate şi putere de muncă exemplare. În prima parte a programului ne-a oferit audierea piesei "Nina" de Pergolesi şi a ariei lui Figaro din opera „Nunta lui Figaro" de Mozart. În ambele piese, stilul, nuanţele, frazarea, respiraţia şi dicţiunea, au atins nivelul unui artist, depăşind cu mult anul II de Conservator în care se află în prezent. Mezza-vocea lui Konya, bine susţinută, îi permite să realizeze o interpretare de mare calitate. Piesa „Arde-mi-te-ai codru des" de Tiberiu Brediceanu, executată ca bis al primei părţi, a fost interpretată cu căldură şi înţelegere a conţinutului, demonstrînd pasiunea sa pentru repertoriul romînesc.

În urma acestui concert, ne putem da seama încă o dată că avem forţe artistice lirice de mare valoare cu care ne putem mîndri. Fiecare din cei care au repurtat

De la stînga la dreapta: Ladislau Konya, Crimhilda Cristescu, Ion Prisăcaru, Lella Cincu, Suzana Caruso, Ferdinand Weiss și Vladimir Orlov.

minunatele succese, pot și trebuie însă să se perfecționeze mereu, vizînd desăvîrșirea. Studiul istoriei artei lirice mondiale și al istoriei cîntului țării noastre va trebui să-i însoțească în munca lor de viitor. Preocuparea pentru îmbogățirea cunoștințelor de cultură profesională, ideologică și de cultură generală va trebui să fie permanentă pentru aceste tinere elemente talentate.

În mijlocul acestui număr de soliști vocali, concertul s-a bucurat și de participarea tinerei pianiste Crimhilda Cristescu, distinsă cu premiul II la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților de la Varșovia 1955, Medalie la concursul internațional de interpretare muzicală de la Geneva 1957 și a violoncelistului Vladimir Orlov, laureat al Premiului de Stat, deținător al Premiului II la concursul internațional de interpretare muzicală de la Geneva 1957.

Crimhilda Cristescu, în cele două piese de Chopin (Barcarola și Studiu în do diez minor), a arătat eleganță și mult farmec, demonstrînd treptata ei maturizare.

Din repertoriul său bogat și atît de divers, Vladimir Orlov a interpretat „Sonata pentru violoncel și pian“ de Francoeur, cu o deosebită muzicalitate, plin de căldură și grăitor. Tonul său cald, sensibilitatea și perfecta stăpînire a tehnicii violoncelului se îmbină în mod armonios.

Ne exprimăm cu acest prilej regretul că tinerele cîntărețe Micaela Botez și Geta Marinide, din motive independente de voința lor, nu au putut participa la concert.

O constatare cu caracter general este aceea că și artiștilor lirici le este absolut necesară o cultură generală solidă și cunoașterea unor limbi străine de circulație mondială.

★

Un cuvînt și despre acompaniatori.

Suzana Caruso și Ferdinand Weiss au susținut un program greu, cu o neobosită căldură și un permanent elan. Competința lor în asemenea concursuri, sarcini de mare răspundere artistică, a fost demonstrată cu prisosință prin acompaniamentul de calitate atît tehnic cît și interpretativ. De altfel, aproape tot timpul nu am simțit pe scena Ateneului două persoane ci numai una, cei doi, solistul și pianistul, contopindu-se parcă într-una singură, în interpretarea operelor de artă prezentate.

GEORGE IONESCU

Dan Iordăchescu

Faima, de pe acum internațională, a lui Dan Iordăchescu, ca și aparițiile lui în țară, pe scena Operei și în sala de concert, au strîns la Dalles un număr mare de iubitori ai muzicii, la recitalul său de lieduri. Se știe că lui Dan Iordăchescu, criticii din Geneva i-au adus elogii dintre cele mai entuziaste, cu prilejul concursului internațional din 1956, la care a primit primul premiu și fapt este că am reîntîlnit în recitalul său acele calități care în urmă cu un an entuziasmaseră pe cronicarii unor ziare ca „Journal de Genève“, „La tribune de Genève“, „La Suisse“...

★

În primul rînd este impresionant la Dan Iordăchescu simțul dramatic, care transformă fiecare piesă într-un mic tablou scenic, subliniind dinamica acțiunii lui. De aceea liedul „Contrabandistul“ de Schumann, la care tocmai această reliefare a laturii dramatice este o condiție a interpretării convingătoare, a fost fără cusur. Același lucru este valabil și pentru originalul cîntec al lui Paul Constantinescu „Gornistul“. Povestea tînărului gornist îndrăgostit de o fată de crai trăiește în sentimentul cu care cîntărețul însoțește de fiecare dată glasul goarnei. Acest cîntec devine la Dan Iordăchescu o scurtă scenă cu personaje vii, al căror conflict se desfășoară în cuvînt și chiar mimică.

Dacă temperamentul prin excelență dramatic al lui Iordăchescu creează în liedul „Dedicație“, de romantică fervoare schumaniană, clocotul unei destăinuiri pătimașe, sau în „Seguidilla“ lui De Falla o întruchipare a sufletului spaniol, în ceea ce are el aprig, violent, nu mai puțin atrăgătoare este latura lirică a talentului său. Așa cum amploarea neobișnuită a glasului său stă la baza interpretării convingătoare a repertoriului de factură dramatică, tot resursele vocale (mai cu seamă o tehnică remarcabilă în mezza-voce) îl ajută în piesele de intimă confesiune lirică; exemplul cel mai grăitor este celebra „Ave Maria“ de Schubert.

De o generoasă inspirație a fost interpretarea liedului „Ești stăpîna mea“ de Brahms, ca și mult așteptatele lieduri ale compozitorului contemporan elvețian Ottmar Schoeck (care au decepționat nu în calitatea lor propriu-zisă ci în stilul întru totul tributar maeștrilor germani ai genului din veacul trecut). După „elanul dramatic irezistibil“, iată reafirmat și „instinctul poetic“ al lui Dan Iordăchescu, despre care vorbeau ziarele enumerate mai sus.

Iubitorul de lied care admiră ceea ce este cu adevărat excepțional în Dan Iordăchescu, ar fi însă și mai satisfăcut de îmbinarea mai organică a acestor două calități. Aceasta s-ar traduce pe de o parte printr-o anumită discreție a sentimentului, pe planul mare al înțelegerii sensului muzicii, pe de altă parte, printr-o îngrijită dozare o intensității sonore. Admirabil în momentele în care glasul său puternic, de amploare, întindere și timbru excepțional, se desfășoară cu abundență (uneori chiar prea mare), ca și în cele de delicat și abia perceptibil murmur, Dan Iordăchescu pare a se baza pe aceste două contraste, atunci cînd posibilitățile lui îi permit o nesfîrșită varietate de nuanțe și intensități. Și pentru că vorbeam de posibilități, mi se pare că s-ar impune ca o concluzie a acestui recital faptul că Dan Iordăchescu are din acest punct de vedere orizonturi nelimitate.

★

Cum era și firesc, recitalul nu s-a încheiat fără numeroasele bisuri pe care publicul nostru s-a obișnuit să le obțină din partea artiștilor. Cu dărnicia pe care i-o generează elanul juvenil (de altfel element de bază al personalității lui) Iordăchescu a oferit un scurt program popular, Lazzari, Tosti ș.a.

Desigur că tînărul nostru cîntăreț este prin excelență un artist cu vînă dramatică; dar așa cum acest talent deosebit îl ajută în sezisarea plasticității liedului, tot așa finețea, subtilitatea și cizelarea muzicii de cameră, căreia Iordăchescu i se dedică cu pasiune, îl va ajuta la înțelegerea mai profundă a frumuseților muzicii de operă, ca și la tălmăcirea lor cu o ținută superioară.

ADA BRUMARU

Cîntece şi dansuri

Ansamblurile noastre de cîntece şi dansuri — C.C.S., M.F.A., „Ciocîrlia“ şi S.P.C. precum şi unele Ansambluri ale naţionalităţilor conlocuitoare, ca Ansamblul secuiesc de Stat din Tg. Mureş, Ansamblul săsesc de amatori din Oraşul Stalin, Ansamblul sîrbesc de Stat din Timişoara — s-au manifestat în Luna Culturii printr-o serie de spectacole date în sala Teatrului C.C.S. Cu excepţia Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei, care a dat un spectacol individual, celelalte Ansambluri au dat spectacole colective (în care s-a înscris şi Corul Radio).

Apreciind dăruirea entuziastă a tuturor pentru prezentarea în cît mai bune condiţii a cîntecului, dansului popular şi cîntecului cu caracter de masă, nu vom face generalizări şi nici nu vom trage concluzii, dat fiind caracterul restrîns al manifestărilor, ci ne vom limita la unele observaţii pe marginea spectacolelor vizionate.

Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei, condus de dirijorul Ştefan Mureşeanu, are meritul de a fi interpretat o seamă de prime audiţii ca „Tractoristul la arat“ de Ioan Chirescu, „Moara“ de Const. Romaşcanu, „Prima ieşire la joc“ de Mircea Neagu, „Apel tineretului lumii“ de Anatol Goraev, „Suita ciobănească“ de G. Şoima. Corul cîntă relativ îngrijit şi participarea sa în ultimii ani, la prezentarea unor concerte spectacol ca „Trubadurul“, „Paiaţe“, „Cavaleria rusticană“, a contribuit fără îndoială la creşterea nivelului artistic al cîntăreţilor. Soliştii — exceptînd pe Victoria Drăgănescu, Dan Iordăchescu şi Cornel Stavru — au voci ce se cer încă şlefuite, ceea ce a apărut cu evidenţă în seara spectacolului festiv. Astfel, Miloş Mihai a cîntat fără culoare şi cu dificultate. În „Suita ciobănească“, solistul Jurubiţă care fluieră cîntecul, a fost deseori în dezacord cu masa corală. Un cîntec atît de frumos şi cunoscut cum e „Dorul“ de Baciu putea fi interpretat şi fără ştime. Am mai remarcat faptul că sopranele scad pe parcursul execuţiei — lucru ce s-a făcut simţit cu deosebire în „Altarul mănăstirii Putna“ de Ciprian Porumbescu.

Corul şi orchestra Ansamblului Consiliului Central al Sindicatelor conduse de Victor Popescu au redat întreg caracterul imnic, maiestos al cîntecului „Măreţ Pămînt al Patriei“ de Ioan Chirescu şi avîntul mobilizator din „Steagul Partidului“ de Matei Socor ; este de subliniat că e singurul ansamblu care a introdus în repertoriul său „Dar de nuntă“ de Radu Paladi — acest cîntec atît de original, de romînesc şi de o vigoare ritmică rar întîlnită — distins de altfel cu Premiul I şi medalia de aur la Festivalul de anul trecut de la Moscova.

Desfăşurările realizate de coregraful Petre Bodeuţ în dansul „Tîrnavele“ au apărut pline de nobleţe şi de fantezie ; muzica lui Mircea Chiriac s-a remarcat prin îndrăzneli armonice savuroase. Dirijorul Victor Popescu a condus cu avînt şi cu multă siguranţă. Aranjamentele orchestrale au apărut însă, la unele din cîntece, simpliste, fără interes.

Condus de Gheorghe Danga, Corul Radio a debutat apoi cu „Noi pacea apărăm“ de Ovidiu Varga — cîntec luminos şi marţial, o adevărată profesiune de credinţă. Următorul cîntec „La cuptorul de topit“ de Ioan Chirescu exprimă în chip fericit dragostea care se împleteşte cu munca — totul avînd cel mai autentic caracter romînesc. Mai departe, cîntecul „Stă de veghe tot pămîntul“ de Vasile Popovici (solist Augustin Nicorici) redă, sub forma unui marş, lupta oamenilor de pretutindeni pentru triumful păcii. Cîntecului liric „Patriei libere“ de Laurenţiu Profeta, corul şi solistul Marcel Trandafirescu i-au dat o interpretare deosebit de caldă, de mişcată. În fragmentele „Chemare“ şi „Biruinţa“ din Suita „1907“, Gheorghe Danga a urmărit să exprime, desigur, chemarea la lupta revoluţionară. Dar intensitatea sonoră scade treptat în „Chemare“ pînă la un murmur care se justifică mai puţin faţă de conţinutul lucrării. Momente de dinamism, de avînt revoluţionar, le-am aflat numai la sfîrşit. Corul Radio este o formaţie disciplinată care cîntă cu precizie. Dicţiunea, un exemplu de claritate. Pianistul acompaniator Alex. Şumschi este un interpret de calitate dar pianul din Sala C.C.S. sub orice critică, dezacordat, dogit.

Colectivul de dansuri al ansamblului „Ciocîrlia“ a prezentat apoi „Tablouri din galeria naţională“, pe muzica Rapsodiei I-a de George Enescu : o seamă de personaje alcătuind tablouri vivante, ies la un moment dat din cadrele lor pentru a dansa după melodiile popularei rapsodii. Orchestra e bună, oboistul, clarinetistul, remarcabili. Figuraţia apare la un moment dat însă încărcată — unii tineri încurcîndu-se inutil în scenă.

În partea a doua a programului, Ansamblul de cîntece şi dansuri al M.F.A. a prezentat o suită de jocuri olteneşti aranjată de Gh. Baciu, pe muzică de Nicolae Patrichi, sub conducerea colonelului Dinu Stelian. Fetele, în costume naţionale superbe, învăluite în flori şi marame, apar evoluînd lent ; apoi un grup de olteni intră vijelioşi în scenă. Cu o sprinteneală impresionantă, ei dansează cunoscutele „brîuri“, singuri, apoi cu fetele laolaltă. Se dansează cu strigături şi fluierături, se succed mai multe formaţii. Tablourile sînt feerice. Vigoarea, vitalitatea ritmică, extraordinare.

Corul Ansamblului M.F.A. a prezentat cîntecul

Un aspect din spectacolul dat de Ansamblul M.F.A. cu prilejul Săptămînii Muzicii Romîneşti.

Ansamblul sîrb de cîntece și dansuri, din Timișoara

„Frumoasă ești Patria mea“ de Const. Palade, o romanță lirică într-o tonalitate minoră, nu fără unele influențe ruse ; corul a sunat corect, vădind o frumoasă disciplină; am ascultat apoi „Spre un viitor luminos“ de Constantin Dinu — cîntec optimist, în care sînt folosite, în chip eficace, puternicele voci bărbătești. „Mai sus tineret“ de Dumitru Bughici, bine scandat, puternic cadențat, plin de energie, a fost executat cu toată precizia necesară, după care cîntecul ostășesc „Trec infanteriștii“ de Ion Vasilescu fluierat pe ritm de tobe, a adus, cu izul său puternic romînesc, o notă de mare voioșie.

Corpul de balet al Ansamblului a prezentat și o suită coregrafică intitulată „Carnavalul popular“ care ilustrează unele obiceiuri și datine din viața poporului. Mîndre fete, purtînd marame superbe, dansează o seamă de jocuri populare, printre care unele hore domoale pe o muzică de pronunțat colorit oriental (coregrafia Gh. Baciu și Vladimir Bedia). În final, o echipă de opt călușari în costume sclipitoare își fac apariția foarte degajați pe estradă. Salturile lor sînt mari, mișcările aprige, de un dinamism și diversitate uluitoare.

La sfîrșit, corul și orchestra Ansamblului au prezentat selecțiuni din oratoriul „Tudor Vladimirescu“ de Gh. Dumitrescu, în interpretarea solistică deosebit de viguroasă, de convingătoare, a tenorului Cornel Stavru.

Am avut, de asemenea, manifestările Ansamblurilor naționalităților conlocuitoare, ale căror realizări sînt grăitoare pentru egalitatea de care se bucură în țara noastră, pentru înfrățirea lor cu poporul romîn, pentru sprijinul acordat de Stat.

Sub conducerea dirijorului Szalman Lorant, cîntecul „Măreț pămînt al Patriei“ de Ioan Chirescu a sunat cu multă strălucire, fiind interpretat de Ansamblurile reunite, cu o perfectă dicțiune romînească.

Apoi fiecare Ansamblu a adus cîntecele și dansurile respective, în care specificul național a apărut luminos, puternic, bine păstrat. Am admirat cîntecul „Kallai Kettös“ de Kodaly, la început pastoral, doinit, după aceea viu, mișcat, aprig, în stilul ceardașurilor maghiare. El a fost redat de Corul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, cu vigoare și spirit. Dansul secuiesc din Bihor (coregrafia Istvan Domokos), Sceneta sătească plină de umor „Nuntă săsească“, apoi „Dansul din Corund“ (în care s-au distins Ambrus Erzsebet și Lajos Lörincz) au reprezentat imagini pline de pitoresc, de culoare, din viața populară respectivă.

Ne-au reținut plăcut atenția realizările Ansamblului sîrbesc din Timișoara. Orchestra de acompaniament cuprinde și un soi de mici mandoline (dirijor Ișvano Petru). Dansurile se caracterizează prin pași mici și repezi. În suita de dansuri din nordul Banatului, bărbații se țin uneori de brîuri. Figurile ritmice sînt foarte variate. Ansamblul a executat cu o viață deosebită o suită de jocuri romînești, cu strigături, din Caransebeș. Fetele, de o frumusețe și agerime ce ies din comun, au costume originale, înflorite dar colorate sobru. S-a distins dintre cîntăreți Gordana Selejanovici : stil popular, mult sentiment, intonație precisă, dicțiune clară ; dintre instrumentiști, Radivoi Popov, virtuos al acordeonului.

Ansamblul săsesc al Orașului Stalin, deși compus din amatori, a apărut cu o formație disciplinată, serioasă (dirijor Norbert Petri). Trio-ul alcătuit din tinerele fete a redat curat, simplu, cu intonații de Jodler „Cîntecul Vînătorului“ iar „laendler“-ul (maestra de balet Erna Harnody) a fost dansat cu grație și poezie.

Este foarte adevărat că prin caracterul lor restrîns programele prezentate nu puteau îmbrățișa aspectul de ansamblu al artei populare din țara noastră cum nici nu erau în măsură să ofere, formațiilor ce le executau, posibilitatea de a înfățișa toate însușirile lor artistice. Am deslușit totuși, urmărind ansamblurile, clocotitoarea viață care le animă, dăruirea sinceră a tuturor celor participanți și originalitatea realizărilor — tot atîtea elemente care justifică succesele răsunătoare de care s-au bucurat peste hotare. Cu acest prilej am putut aprecia, de asemenea, înfloritoarea viață artistică ce se dezvoltă în sînul ansamblurilor naționalităților conlocuitoare din țara noastră.

J. V. PANDELESCU

Unul din dansurile executate de Ansamblul secuiesc din Tg. Mureș.

Şi copiii şi-au adus contribuţia...

Despre meritele corului de copii Radio nu se va scrie niciodată destul. Acest ansamblu s-a închegat atingînd un real nivel de măiestrie (Da ! măiestrie, chiar la aceşti candizi copii). În primul rînd, trebuie subliniată puritatea intonaţiei corului (punct nevralgic la atîtea formaţii corale „vîrstnice“, printre care şi la „bădiile“ lor din corul mixt Radio). La calitatea intonaţiei se adaugă o omogenitate şi o supleţe ce se evidenţiază în mod continuu. Aceste laturi tehnice s-au cristalizat de-a lungul celor 12 ani de existenţă a corului, datorită unei munci susţinute, desfăşurate de Ion Vanica, primul dirijor, şi, mai recent, de Elena Vicică (dirijor adjunct) cu sprijinul pianistic al lui Alexandru Şumski. Corul este încă de la începuturile sale un propagator al muzicii romîneşti, pe care a purtat-o şi peste hotare cu prilejul triumfalelor concerte din R. F. Germană. Din bogatul său repertoriu de piese romîneşti, corul a ales cîteva lucrări, la care a adăugat şi altele noi, pe care le-a înfăţişat în „Săptămîna Muzicii Romîneşti“ publicului din sala Ateneului R. P. R., spectatorilor de la Televiziune şi auditorilor de la Radio. Am putut asculta astfel piese mici de un caracter variat, multe de valoare neîndoielnică de I. Chirescu, C. Mereş, M. Socor, C. Lerescu, N. Ursu, N. Oancea, H. Jerea, I. Vanica, G. Danga, C. Bobescu, V. Timiş, I. Croitoru şi I. Popescu-Runcu, precum şi două lucrări mai ample de L. Profeta şi N. Ionescu. Nu vom intra în amănunte asupra pieselor mici. Am vrea să subliniem însă faptul că mai toate tind spre omofonie, folosind foarte puţin mijloacele artei polifonice. Dacă a constata aceasta la un compozitor nu este un lucru alarmant, a constata aceasta la un **repertoriu** trebuie să ne pună pe gînduri. Fapt este că muzicienii noştri au tins în **primul rînd** spre scrierea de cîntece pentru copii de factură armonică, neglijînd polifonia (unele excepţii semnate, de exemplu, de Max Eisikovits, nu fac decît să confirme acest lucru). Şi tot fapt este că repertoriul romînesc al corului oglindeşte această unilateralitate. Ne-a plăcut cu atît mai mult includerea în program a „Fluturaşului“ lui Emil Lerescu (tînăr compozitor care s-a afirmat şi cu o frumoasă piesă pitorească în concertul corului Filarmonicii), în care compozitorul foloseşte principiile invenţiei pe mai multe voci. Interpretarea remarcabilă dată de către corul de copii Radio, în alte concerte, unor lucrări ale clasicilor polifoniei, ne îndreptăţeşte să credem că ar face cu cinste faţă şi unor piese polifonice romîneşti şi constituie o invitaţie la adresa compozitorilor noştri... (Am vrea să mentionăm că acest concert a constituit totodată o invitaţie adresată poeţilor, de a scrie texte bune pentru cîntece de copii, întrucît, în majoritatea lor, textele pieselor erau extrem de slabe...).

În partea a doua a programului, am ascultat suita „Cîntece de tabără“ de L. Profeta şi „Ceata lui Baboi“ de N. Ionescu, două lucrări **despre** şi **pentru** copii. Copiii (solişti şi cor) au fost şi în acest caz remarcabili prin candoarea si măiestria lor. Suita lui Laurenţiu Profeta, alcătuită din patru părţi, aduce un climat emotional viu, dinamic — îndeosebi în partea a III-a „Poiana cu pitici“, mai personală şi lipsită de lungimile ce se vădesc în alte părţi — realizat cu o scriitură corală clară si o colorată paletă orchestrală. Cît despre „Ceata lui Baboi“ se pare că nu am auzit partitura originală ci un fel de „concentrat“ al ei (autorizat, însă, de autor). Dacă am apreciat iniţiativa compozitorului de a aborda genul operei pentru copii, realizarea, tinzînd spre maxima facilitate de execuţie de către copii, adesea cade în simplism, în puerilitate. Nelu Ionescu este un apreciat creator de cîntece pentru copii, gen în care desfăşoară de mult o rodnică activitate. Nădăjduim că o viitoare încercare a sa pe tărîmul operei de copii să fie încununată de succesul de care se bucură cele mai valoroase piese mici ale sale.

Concertul corului de copii Radio a constituit, în ansamblu, o reuşită, ridicînd şi numeroase probleme ale creaţiei corale pentru copii, care se cer dezbătute în studii speciale.

FR. SCHAPIRA

La Estradă

În ultimul timp muzica uşoară a suscitat vii discuţii nu numai în rîndurile compozitorilor, poeţilor, interpreţilor, criticilor sau activiştilor din diferitele foruri de difuzare ci — ceea ce e foarte important — chiar în cele ale maselor largi de ascultători care şi-au spus cuvîntul prin scrisorile trimise Radio-ului, Ostei, Estradei, Electrecordului, presei (îndeosebi ziarului „Informaţia Bucureştiului“).

Am avut prilejul să urmărim la cele două concerte prezentate în *Săptămîna Muzicii Romîneşti* (în 8 şi 13 decembrie) de orchestra de estradă a Radiodifuziunii şi de orchestra de jaz „Bucureşti“, manifestări interesante. Multe melodii ale compozitorilor noştri, deşi se cîntă de ani şi ani de zile, nu şi-au pierdut prospeţimea, bucurîndu-se şi astăzi de mare succes în rîndurile publicului.

S-au strîns buchet frumoasele melodii ale lui Ion Vasilescu (Ştiu că mă iubeşti tu ; Drag îmi e bădiţa cu tractorul ; Ar fi păcat ; La balul de sîmbătă seară ş. a.) veselele „şlagăre“ lansate de H. Mălineanu, (Marinică, Garofiţa, Hop ş-aşa), cîntecele lui Gherase Dendrino (Cînd trandafirii înfloresc ; Zori de zi ; Te iubesc ; Nicuşor are o tobă) şi Elly Roman (Tropa, Tropa ; Toată viaţa te voi iubi), piesele de succes ale lui Aurel Giroveanu (Ţara mea ; În amurg ; Spune-mi de ce te superi), N. Chirculescu (Eşti dragostea mea ş. a.) şi M. Vescan (În Bucureştiul iubit). N-au lipsit nici cele mai bune melodii ale lui Florentin Delmar (Brezuţa), Radu Şerban (Ţii minte) Ştefan Kardoş (E toamnă iar), Gelu Solomonescu (M-am supărat pe inima mea), Marius Mihail (Departe).

Dacă la cele enumerate mai sus adăugăm şi cîntecele lui Noru Demetriad, Teodor Sibiceanu, Eugen Koffler, Emanuel Ionescu, Vasile Veselovsky şi Puiu Rubinştein, obţinem lista aproape completă a celor mai talentaţi compozitori care s-au dedicat muzicii uşoare ca şi a celor mai valoroase cîntece pe care ni le-au dăruit în ultimii ani.

Pentru a reflecta însă cît mai fidel programul celor două concerte din *Săptămîna muzicii*, trebuie să amintim şi de alte cîntece — din fericire puţine — a căror prezentare ni se pare cu totul nejustificată (mai ales în manifestări festive). Un exemplu îl constituie piesa lui C. Zaharia „Mi-eşti dragă aşa cum eşti“ — interpretată de Orchestra Bucureşti (voce Gh. Bunea) — cu un text de proastă calitate („te iubesc chiar dacă îmi arzi pantalonii, chiar dacă nu eşti Ima Sumak sau Alla Baianova...“) dublat de o linie melodică ieftină şi banală ; un alt exemplu îl constituie lucrarea lui Richard Bartzer „Elan“ prezentată de formaţia Radio — care are cu totul alte caracteristici. Piesa vădeşte o concepţie armonică şi orchestrală foarte modernă, foarte avansată, de care compozitorul dă dovadă în mai toate creaţiile sale. Dar şi aici lipseşte cu desăvîrşire inspiraţia melodică, predomină stridenţele suflătorilor, ritmul obositor şi enervant.

Dintre piesele noi ne-au plăcut „Nopţi cu lună în Bucureşti“ de Sile Dinicu (la care am sugera suprimarea codei, în afara stilului piesei) şi valsul plin de poezie „E minunat, e-ncîntător“ de Ion Vasilescu — ambele executate de formaţia Radio. O notă pozitivă în plus pentru orchestra de jazz „Bucureşti“ în ceea ce priveşte succesiunea pieselor (ordinea lor în program).

Deficienţele ţin însă de orchestraţie, de interpretare ; (ne referim la interpretarea de ansamblu şi nu la aceea a soliştilor) de prezentare scenică. Ele se observă mai ales la formaţia Radiodifuziunii.

Ţinută departe de emoţia scenei, de bucuria aplauzelor ce răsplătesc realizările merituoase şi folosită aproape exclusiv pentru munca de înregistrare, orchestra Radio nu ştie să facă contactul cu publicul. Membrii ei nu se străduiesc să aducă ceva nou în fiecare piesă, să contribuie la succesul soliştilor, să creeze atmosfera de spectacol ;

chiar și dirijorul — Sile Dinicu — un muzician talentat și priceput, este puțin timorat în public, nu-i dăruiește acestuia nici un gest, nici un zîmbet, nu-l invită la participare.

Orchestra de jazz „București“ dimpotrivă, își duce viața pe scenă. Ea trăiește fiecare melodie invitînd publicul s-o trăiască — împreună cu ea, vibrează alături de Sergiu Malagamba — dirijor volubil, expresiv, — răspunde la cele mai mici semne ale acestuia și uneori. aproape le anticipează, le ghicește. O ajută desigur mult toată ambianța scenei — costume frumoase, practicabile, pupitre ingenios construite, lumini ș. a — amănunte importante, de care formația Radio este lipsită cu desăvîrșire și din pricina cărora manifestările sale au totdeauna aspectul unor improvizații ; o ajută de asemenea orchestrațiile foarte variate — cînd pe compartimentul corzilor, pe cel al suflătorilor ori exclusiv al secției ritmice — bine gîndite și cu gust realizate.

Remarcăm mai ales orchestrațiile pieselor „În amurg“ de A. Giroveanu, „Melodie de dans“ de Sergiu Malagamba și „O plimbare la șosea“ de N. Patrichi. Sîntem însă împotriva exagerărilor spectaculare de tipul celor din „Nicușor are o tobă“— ne referim la prelucrarea lui Malagamba, cu un solo de tobă foarte lung și zgomotos, tinzînd către o virtuozitate fără conținut.

La cele două concerte din „Săptămîna muzicii“ și-au dat concursul cei mai buni soliști. Ne-a emoționat Dorina Drăghici prin calitățile sale deosebite în redarea sensului de idei („Ar fi păcat“ de Ion Vasilescu), ne-au cucerit Gică Petrescu și N. Nițescu prin verva lor, Mihaela Cotaru prin prospețimea vocii, Gabi Pascu prin gingășia interpretării, Fedy Arie prin cunoscuta sa muzicalitate.

Un cuvînt deosebit pentru Maria Tănase, care ne-a dăruit în cadrul concertului orchestrei de jazz „București“ cîteva clipe de neuitat ; dramatică (în „Astă iarnă era iarnă“), exuberantă (în „Butelcuța mea“) patetică (în „Foaie verde, nucă seacă“) interpreta exprimă o gamă bogată de sentimente și idei, punînd în valoare, ca nimeni, frumusețea cîntecului nostru popular.

ANA FROST

Din viața Uniunii Compozitorilor

Dezbateri în jurul cîntecului de masă

Dezvoltarea creației de cîntece de masă în ultima vreme constituie una din problemele de cel mai viu interes atît în rîndurile iubitorilor de muzică cît și în cele ale specialiștilor. Făcîndu-se ecoul acestei trebuințe, organizația de partid din Uniunea Compozitorilor a inițiat un cenaclu cu tema de mai sus, care a avut loc la 3 decembrie 1957, în cadrul obișnuitelor cenacle de la Uniunea Compozitorilor. Au participat muzicieni, precum și reprezentanții conducerii Uniunii Compozitorilor. Tov. Constantin Palade a dat citire referatului *„Pentru o nouă înflorire a cîntecului de masă“*.

În cadrul cenaclului au avut loc dezbateri interesante pe marginea referatului și a lucrărilor audiate. Mai toți vorbitorii s-au declarat de acord cu conținutul referatului, în care au fost ridicate problemele cele mai importante legate de creația cîntecului de masă. Au fost apoi relevate și analizate cauzele care au determinat, în ultimii ani, o oarecare stagnare în dezvoltarea acestui gen atît de important pentru avîntarea poporului în opera de construire a socialismului. Lipsa entuziasmului revoluționar manifestat de unii compozitori, legătura insuficientă cu realitățile vieții și cu masele de auditori, complacerea în șabloane învechite, lipsa de îndrăzneală — toate acestea au dus la apariția unor cîntece slabe care nu s-au bucurat de interes în rîndul marelui public. O altă problemă luată în discuție a fost acea a textelor destinate a fi transpuse pe muzică. Vorbitorii au subliniat faptul că majoritatea versurilor nu corespund unor cerințe artistice înalte, fiind de cele mai multe ori banale și simpliste. S-a arătat că o mai strînsă legătură între compozitori și poeți, o mai mare exigență în alegerea textelor ar putea remedia foarte multe lipsuri în această privință. Un text neinteresant și mediocru nu poate genera o muzică bună, după cum o muzică reușită nu poate fi pusă în valoare dacă cuvintele sînt necorespunzătoare.

Discuții au fost purtate și în jurul problemei accesibilității, subliniindu-se că noțiunea nu se confundă cu simplismul ci reclamă un înalt meșteșug componistic. În legătură cu aceasta s-a arătat necesitatea creării unor cîntece expresive și antrenante, potrivite pentru a fi interpretate de formații de amatori, precizîndu-se că ele trebuie să devină un factor important în educarea gustului artistic al maselor largi. Totodată, s-a relevat că aceste cerințe nu exclud căutarea unor noi căi pentru reînnoirea cîntecului de masă, cu condiția însă ca noul să fie pus în slujba redării unui bogat conținut, să apară ca o necesitate firească în evoluția acestui gen, să se integreze organic în structura specifică a unei muzici destinată îndeosebi neprofesioniștilor. Referindu-se la melodia cîntecului de masă, unii vorbitori au considerat că de la acest element muzical primordial trebuie pornit dacă se caută a realiza un salt calitativ în reîmprospătarea genului. Crearea unor melodii frumoase, clare, mobilizatoare, viguroase, trebuie să constituie preocuparea principală a compozitorilor.

O altă problemă care a stat în centrul discuțiilor a fost aceea a găsirii unei modalități pentru înființarea unei asociații de dirijori de coruri. Acest lucru ar face posibilă o îndrumare ideologică și artistică continuă și un control direct asupra felului în care este difuzată și promovată creația de cîntece de masă. S-a constatat că nu totdeauna cîntecele cele mai bune sînt acelea care se bucură de o promovare susținută și că acestea nu au fost incluse în repertoriul multor formații corale de amatori. Or, prin îndrumarea permanentă a dirijorilor, prin ridicarea nivelului lor profesional, aceste neajunsuri ar putea fi pe deplin înlăturate iar cîntecele valoroase își vor putea găsi locul cuvenit, îndeplinindu-și într-adevăr misiunea în educarea artistică a poporului.

În continuare, s-a remarcat că critica muzicală nu s-a ocupat pînă în prezent în suficientă măsură de problemele cîntecului de masă. Acordarea unei mai mari atenții acestui gen în paginile publicațiilor de specialitate și în presa cotidiană va contribui în mod evident la înflorirea cîntecului de masă romînesc.

În numărul viitor al revistei noastre vom publica textul referatului prezentat în cenaclu, precum și un studiu analitic de G. Deriețeanu.

* * *

Colțul artiștilor amatori

„Medicină pe ... note"

După ce în cîteva rînduri, medicii din Capitală au obținut cu orchestra lor simfonică remarcabile succese în domeniul repertoriului clasic, au prezentat de astă dată în cadrul unui concert-spectacol — intitulat sugestiv „Medicină pe note" — formația de muzică ușoară a sindicatului respectiv.

Pe canavaua unui subiect-pretext, care imaginează o clinică de tip pavlovist în care se aplică pacienților tratamentul muzicoterapic, s-a desfășurat un program abundent și variat, un fel de concert de muzică a popoarelor, susținut cu antren de o echipă talentată și de un mic grup orchestral, căruia absența corzilor și preponderența grupului ritmic nu i-a alterat totuși muzicalitatea, în general de bună calitate.

Orchestra a sunat armonios și omogen pe tot parcursul spectacolului, a nuanțat cu finețe și — deși prin vioiciune și sonoritate nu se poate spune că ne-a oferit o seară de „somnoterapie" — n-a violentat auzul auditorului cu abuzuri de stridențe și percuție. Cele cîteva rare efecte de acest gen au fost vădit voite în concepția regizorală a concertului, care s-a călăuzit desigur în această privință după principiul homeopatic „similia similibus curantur"... Bunul gust și măsura au dominat manifestarea artistică a medicilor, în care ne-a plăcut cu deosebire faptul că nici unul din protagoniști n-a lucrat „à la manière de...", n-a imitat vreo vedetă străină sau autohtonă, izbutind să rămînă mai tot timpul ei înșiși, cu stîngăciile dar și cu firescul și convingerea ce lipsesc uneori profesioniștilor genului.

Textele savuroase ca și spiritualul comperaj, susținut cu inteligență și discreție de Maria Todicescu și Virgil Radovici (ultimul și autor al „libretului" și girant al regiei), au adus, între altele, cîteva definiții muzicale pline de tîlc. Am aflat astfel, spre exemplu că „Bella-Donna" „este o melodie care se administrează în picături celor ce suferă de colici stomacali", iar „Rock and roll"-ul este „o muzică psihiatro-chirurgicală deoarece are cauze psihiatrice și efecte chirurgicale"...

Cu „diagnostice" atît de precise, ne surprinde faptul că medicii muzicali n-au ghicit „afecțiunea" publicului pentru muzica autohtonă, insuficient și nu totdeauna judicios reprezentată. „Pulsul" în această privință a fost verificat cu succes de studentul martinichez Abdul Asis, care a izbutit să redea cu autentică „culoare" și într-o romînească dialectală fără cusur, cele două cunoscute bucăți naționale „M-a făcut mama oltean" și „Pavele, Pavele". Ascultîndu-l, am avut prilejul să remarcăm încă o dată că „mult e dulce și frumoasă", nu numai — cum zice poetul — limba ce-o vorbim, dar și viersul ce-l cîntăm.

La succesul concertului au contribuit în egală măsură Dan Danielopol (o voce baritonală bine timbrată, pătrunzătoare, învăluitoare, din păcate total nestudiată), Elena Vrabie-Canameras (temperament iberic autentic, vădit în toate cele trei cîntece populare spaniole pe care le-a interpretat), Zvetlana Petrova (care a reliefat cu gingășie poezia cîntecului „Caravana" din Armenia Sovietică), Lucia Balenty (o veritabilă „poliglotă" muzicală), Mircea Solomovici și Filip Bömchis (cu înclinații actoricești pentru comedie), Samy Rotman (muzical), precum și toți membrii ansambului orchestral: Adrian Manolescu (pian), Costel Dumitrescu (acordeon), Mircea Aurel (trompetă), Bebe Breaznă (ghitară), Dan Lindenbaum (contrabas), Ovidiu Pascal (baterie).

Realizarea orchestrei ritmice a medicilor merită a fi subliniată atît pentru izbutita ei cît și pentru faptul că, oricum, e mai bine să facă medicii muzică, decît să se apuce muzicanții de medicină...

MIRCEA AL. COSTIN

* * *

Filarmonica din Iaşi a împlinit 15 ani de activitate

În seara zilei de 17 noiembrie 1957, Filarmonica de Stat „Moldova" din Iaşi, a serbat două evenimente însemnate : 15 ani de activitate ca instituţie de stat şi inaugurarea sălii proprii de concerte.

La 9 octombrie 1942, marele nostru muzician George Enescu dirija în sala teatrului Naţional concertul inaugural al Filarmonicii „Moldova". Era începutul unei activităţi statornice, menită să înscrie pe răbojul vieţii muzicale ieşene succese din cele mai frumoase.

Dar orchestra ieşeană are o existenţă mult mai veche. Incă din ultimul deceniu al veacului trecut, se închegase o formaţie în cadrul conservatorului, unde profesorii, alături de elevii lor cei mai buni, ofereau publicului din Iaşi audiţii de muzică simfonică. Numele unor muzicieni înaintaşi ca Eduard Caudella şi Enrico Mezetti, organizatori şi dirijori ai orchestrei, rămîn strîns legate de întreaga ei viaţă şi evoluţie.

Continuînd strădaniile înaintaşilor, maestrul Antonin Ciolan a adus an de an contribuţia sa — de cele mai multe ori cu preţul multor sacrificii. Sprijinul neprecupeţit al unor colaboratori inimoşi (N. Teodorescu, Radu Constantinescu, N. Baciulescu, M. Bîrsan, Al. Garabet, C. Catulescu, L. Acker, Lucia Burada, V. Darim, Ioan Nosek ş. a.), a asigurat orchestrei binemeritatele succese, în anii dintre cele două războaie.

Din anul 1942, Filarmonica ieşeană a prezentat 551 concerte săptămînale (cu unele întreruperi cauzate de război şi refugiu), 261 concerte educative, 67 concerte de cameră, 27 concerte-lecţii şi 98 concerte în turneu. In această perioadă, orchestra ca şi publicul ieşean, s-au bucurat de prezenţa la pupitru a unor maeştri ai baghetei romîneşti : George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Teodor Rogalsky, Antonin Ciolan, Alfred Alessandrescu, Egizzio Massini, C. Bobescu, Emanoil Elenescu, Dinu Niculescu, Helmuth Seidelman (R.D. Germană), Vaclav Neumann (Cehoslovacia), Samo Hubad (Jugoslavia), Arvid Iansons (U.R.S.S.).

Compozitorul Achim Stoia, actualul director şi prim dirijor al Filarmonicii, are şi meritul de a fi pregătit şi dirijat pentru prima oară în oraşul Iaşi, simfonia a IX-a de Beethoven cu mijloace strict locale, paralel cu promovarea creaţiei romîneşti şi a unor lucrări ale compozitorilor locali.

Ajutat fiind de puterea sa de muncă, de experienţa şi spiritul de colaborare al unor vechi membri ai orchestrei, tînărul dirijor permanent T. Avitahl face progrese frumoase.

In decursul celor mai bine de cinci decenii şi cu deosebire după 1942, orchestra a avut prilejul să concerteze cu 159 solişti de toate genurile, dintre care subliniem pe : N. Teodorescu, Th. Lupu, Sandu Albu, Mircea Bîrsan, Radu Constantinescu, Aurelia Cionca, Petre Ştefănescu-Goangă, Iosif Prunner, Vasile Jianu, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Mîndru Gatz, Mihai Constantinescu, Radu Aldulescu, Zenaida Palli, Mircea Buciu, Dan Iordăchescu, Magda Ianculescu, Galina Barinova-violină (U.R.S.S.), Zdenek Jilek-pian (Cehoslovacia), Antonio Janigro-violoncel (Jugoslavia), Otto Liebich-pian (Bulgaria) Thomas Magyar-violină (Ungaria), Grazyna Bacewicz-violină (Polonia), Daniel Şafran-violoncel (U.R.S.S.), Eva Ander-pian (R.D. Germană), Carlo Felice Cillario-violină (Italia), Alan Loveday-violină şi Leonard Cassini-pian (Anglia).

In anul 1953 a luat fiinţă un cor mixt, care în acelaşi an, cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea compozitorului înaintaş Gavriil Musicescu, capătă numele acestuia printr-o Hotărîre a Consiliului de Miniştri. Corul a fost pus de la început sub conducerea profesorului şi muzicologului George Pascu, devenit ulterior dirijorul său permanent. Infiinţarea corului a îmbogăţit considerabil repertoriul filarmonicii prin cele 33 concerte a capella, 54 concerte vocal-simfonice, concerte-lecţii şi educative, servind totodată ca model pentru formaţiile similare de amatori din oraşul şi regiunea Iaşi.

Trecerea orchestrei populare „Doina Moldovei" (dirijor Dumitru Popovici) sub îndrumarea şi controlul Filarmonicii (1955) a lărgit şi mai mult cadrul de activitate a instituţiei, care în prezent poate îmbrăţişa forme tot mai variate de manifestare. In aceeaşi măsură, calitatea concertelor orchestrei populare a suferit o remarcabilă îmbunătăţire.

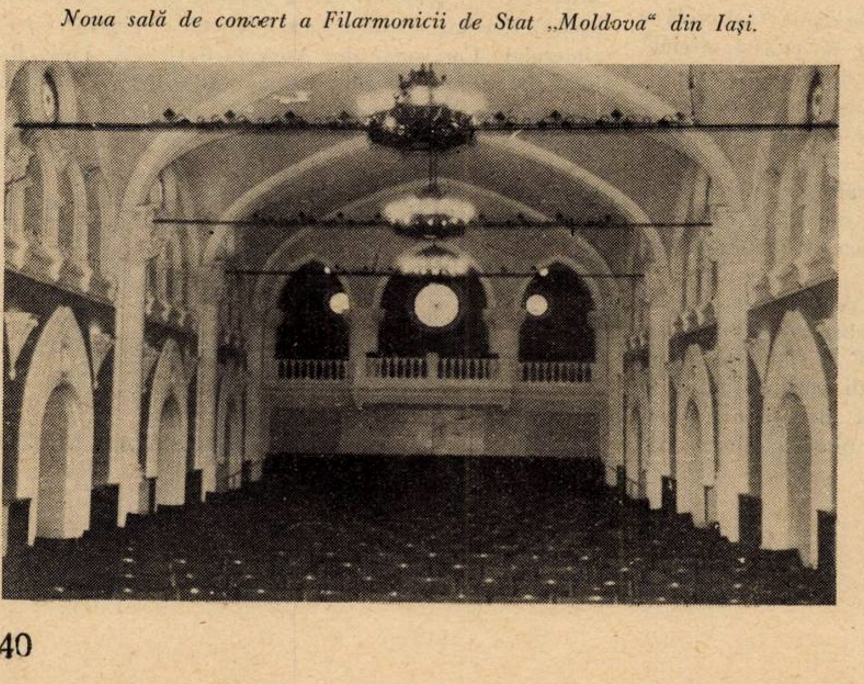
Astăzi Filarmonica ieşeană poate răspunde multor chemări şi exigenţelor crescînde ale publicului.

Se pare că şi muzica de cameră (lipsită actualmente de o existenţă constantă), tinde spre un alt profil, o dată cu reînfiinţarea conservatorului şi colaborarea mai strînsă cu Opera de Stat din Iaşi.

După 15 ani de la înfiinţarea Filarmonicii de Stat „Moldova" şi cu sprijinul, tot mai mare după 23 August 1944, putem audia primul concert într-o sală proprie, adaptată tuturor regulilor acustice şi condiţiilor civilizate de lucru. Se cuvine un cuvînt de caldă apreciere directorului administrativ Constantin Doroftei, neobositul „dirijor" al şantierului lucrărilor de construcţie şi amenajare a sălii de concerte.

Concertul festiv a fost dirijat de Achim Stoia (Rapsodia a II-a de George Enescu şi balada „Gheorghe Doja" pentru bariton, cor şi orchestră de Constantin Palade) şi T. Avitahl (Simfonia a II-a de Haciaturian). Deşi insuficient familiarizate cu noua sală, corul şi orchestra au avut o sonoritate strălucitoare, datorită entuziasmului creat de sărbătoarea muzicii ieşene şi de ampla acustică a sălii, care constituie pentru capitala Moldovei o mîndrie şi o legitimă satisfacţie.

Noua sală de concert a Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iaşi.



SORIN VÎNĂTORU

Dublă aniversare la Timişoara

În viaţa oraşului Timişoara a avut loc, la sfîrşitul anului trecut, un eveniment de seamă : două instituţii de artă — Filarmonica de Stat „Banatul" şi Opera de Stat — au sărbătorit un deceniu de existenţă şi de rodnică activitate. După 10 ani de muncă susţinută, cele două colective s-au impus ca două focare puternice în opera de culturalizare a maselor largi, trezite la o viaţă spirituală nouă. Existenţa acestor două instituţii de artă reprezintă în acelaşi timp o continuare — în condiţii sociale noi — a bogatei tradiţii muzicale bănăţene, veche de un secol şi jumătate.

Înfiinţată în aprilie 1947, Filarmonica de Stat „Banatul" se numără printre primele formaţii de orchestră create de regimul democrat-popular. Sub conducerea regretatului dirijor George Pavel, întîiul îndrumător al tinerei orchestre, s-a trecut la pregătirea concertului inaugural, care a avut loc încă în luna înfiinţării Filarmonicii. Această primă ieşire în public a însemnat începutul unei noi etape în mişcarea artistică timişoreană. De atunci s-a pornit treptat la alcătuirea unui repertoriu adecvat posibilităţilor noului colectiv, la perfecţionarea continuă a măiestriei interpretative şi la organizarea unor concerte regulate, care în stagiunile următoare au ajuns să aibă loc de patru ori pe lună. Dacă la înfiinţarea Filarmonicii, membrii orchestrei făceau parte şi din colectivul operei, o dată cu alcătuirea unui ansamblu independent, prin cooptarea unor noi elemente valoroase, s-a produs o cotitură hotărîtoare în activitatea acestei instituţii. Astfel, calitatea orchestrei a crescut, fapt care a permis includerea în repertoriu a unor lucrări simfonice din ce în ce mai pretenţioase. Aici trebuie să subliniem în primul rînd munca entuziastă, depusă zi de zi de prim-dirijorul Mircea Popa, iar în ultima vreme şi pe aceea a tînărului şef de orchestră Paul Popescu, cît şi sprijinul primit din partea unor muzicieni de frunte din ţară şi de peste hotare, a căror prezenţă în mijlocul ansamblului a fost de mare importanţă. Încă din primii ani de existenţă, tînăra orchestră a întreprins anual un număr de turnee prin ţară, dînd concerte încununate de succes în Capitală cît şi în centre muncitoreşti şi culturale. Aceste cîteva însemnări sînt desigur insuficiente pentru a da o imagine completă asupra unui deceniu de activitate artistică intensă. Dar dacă facem astăzi un bilanţ al strădaniilor depuse, vom vedea că s-au obţinut realizări care fac cinste Filarmonicii de Stat „Banatul". Iată doar cîteva din ele : în momentul de faţă există o orchestră simfonică completă, alcătuită din instrumentişti valoroşi, formaţii de muzică de cameră şi un cor mixt. Repertoriul cuprinde în prezent peste 450 de lucrări, dintre cele mai complexe, printre care muzica romînească şi mai cu seamă creaţia compozitorilor locali ocupă un loc însemnat. În 10 ani au fost susţinute 664 de concerte simfonice (inclusiv cele din turneu), 69 de concerte de muzică de cameră, 15 concerte-lecţii şi — în urma înfiinţării recente a unui ansamblu coral — 3 concerte corale. Astăzi, Filarmonica dispune de o sală proprie de concerte, frumos amenajată şi cu o acustică de invidiat. Şi astfel şirul de frumoase izbînzi ar putea fi continuat încă mult...

În ziua de 7 decembrie 1957 a avut loc un concert festiv cu ocazia aniversării. Pe scena împodobită a luat loc prezidiul alcătuit din reprezentanţi ai organelor locale de partid şi de stat, delegaţi sosiţi din Capitală şi activişti ai vieţii culturale. După o cuprinzătoare dare de seamă asupra activităţii Filarmonicii în cei 10 ani de existenţă, ţinută de directorul Ion Romînu şi după cuvinte de felicitare, a urmat un variat program artistic. Prima parte a început cu cîntecul „Steagul Partidului" de Matei Socor. Tot sub bagheta lui Paul Popescu — care şi cu această ocazie a dovedit a fi un interpret cu mari posibilităţi de dezvoltare — au răsunat apoi două mişcări din „Divertismentul pentru coarde" de Mircea Hoinic. „Cvintetul pentru suflători şi pian" în mi bemol major de Beethoven a fost redat de către un ansamblu alcătuit din Iosif Faur (clarinet), Clement Popa (oboi), Adrian Beldi (fagot), Ştefan Bunea (corn) şi Alla Popa (pian). Fără să fie încă o formaţie de cameră perfect închegată, cu o sonoritate omogenă, membrii ei au cîntat corect şi curat în ce priveşte intonaţia. Mai realizată ni s-a părut interpretarea primei părţi a Cvartetului de coarde în re minor de Franz Schubert de către Iosif Kocsis (vioara I), Coloman Băluţ (vioara II), Viliam Stürzinger (violă) şi Gheorghe Stettner (violoncel). Ansamblul, suficient de bine sudat, a dat dovadă de înţelegere faţă de stilul schubertian. Mai mult elan şi mai multă degajare în cîntat ar da interpretărilor celor două formaţii de cameră, viaţa şi relieful necesar. Partea întîia a concertului s-a încheiat cu un program coral. Au fost cîntate, sub conducerea lui Mircea Hoinic, piesele „Luntraşii" de Macarov (cor bărbătesc), „Cîntec de leagăn" de Florin Comişel (cor de femei) şi „Idilă bihoreană" de Sabin Drăgoi (cor mixt). Subliniem ca reuşită sub toate aspectele, redarea ultimelor două piese.

Concertul a luat sfîrşit cu finalul din Simfonia a IX-a de Beethoven. Cu acest prilej am putut constata că atît corul cît şi orchestra Filarmonicii sînt colective care au ajuns la o maturitate artistică şi că pot face faţă cu succes unor lucrări pretenţioase. Acest lucru se datoreşte în primul rînd dirijorului Mircea Popa, muzician cu mare experienţă, care a reuşit să dinamizeze colectivul şi să scoată în evidenţă caracterul apoteotic, propriu finalului. Poate că am fi asistat la o realizare şi mai deplină dacă cvartetul vocal format din Adriana Ciuciu, Mira Popescu, Titus Moraru şi Marius Şola ar fi cîntat mai omogen şi cu mai multă înţelegere pentru muzica lui Beethoven (ne referim mai cu seamă la recitativul baritonului şi la acel splendid şi cunoscut cvartet polifonic — poco adagio — înaintea apoteozei).

Concertul festiv — în care am fi dorit mai bogat reprezentată muzica de cameră şi simfonică romînească — ne-a întărit convingerea că Filarmonica de Stat „Banatul" poate ocupa un loc de cinste în mişcarea muzicală din ţara noastră.

★

La 27 aprilie 1947 — în aceeaşi lună în care a luat fiinţă Filarmonica — a avut loc reprezentaţia de inaugurare a Operei de Stat din Timişoara cu „Aida" de Verdi. O dată cu înscenarea acestui spectacol a fost chemat la viaţă un nou for de cultură. De atunci şi pînă azi, această instituţie de artă a parcurs un drum ascendent, bogat în realizări valoroase. Recurgem şi aici la citarea cîtorva date şi cifre edificatoare. De-a lungul a 10 stagiuni, colectivul operei a reuşit să pună în scenă 23 de opere, 8 operete şi 5 balete din marele repertoriu. În total au fost realizate 2174 de spectacole la care au participat un milion de spectatori. De asemenea, au fost întreprinse numeroase deplasări în oraşele şi satele din regiune cît şi turnee mai mari în centre culturale şi muncitoreşti din ţară. Un eveniment important în viaţa acestei instituţii l-a constituit turneul oficial din vara anului 1956, cu prilejul căruia opera din Timişoara a dat cu un răsunător succes un şir de reprezentaţii în oraşele Russe şi Tîrnovo din R. P. Bulgaria. Împlinirea unui program atît de vast a fost posibil în primul rînd datorită muncii intense depusă permanent de întregul colectiv pentru crearea unei platforme artistice de nivel. Şi în cazul de faţă, trebuie să arătăm că la continua cizelare a manifestărilor au contribuit — alături de serioase forţe interne — cei mai de seamă reprezentanţi ai scenei lirice romîneşti precum şi oaspeţi de peste hotare, invitaţi să cînte, să dirijeze sau să regizeze cîte un spectacol. De-a lungul celor 10 ani, Opera de Stat din Timişoara şi-a făcut o bază solidă, de pe care se poate porni în viitor spre noi victorii.

La 8 decembrie 1957, duminica dimineaţa, sala de spectacole a operei a început să fie neîncăpătoare pentru numărul mare de invitați care au venit să asiste la festivitatea aniversării unui deceniu de rodnică activitate artistică. În holul operei au fost ridicate panouri cu fotografii, reprezentînd momente din spectacolele montate în perioada 1947—1957. În vitrinele din jur, vizitatorii au găsit expuse programe de sală, schițele și machetele unor decoruri, iar în mijlocul încăperii costume viu colorate.

Festivitatea a fost deschisă prin cuvîntări calde de felicitări. Directorul instituției, *Lucian Gropșianu*, a citit apoi un raport asupra activității Operei de-a lungul unui deceniu. Concertul a început cu o adevărată trecere în revistă a unora din cele mai bune ansambluri artistice de amatori ale Banatului. Astfel, în aplauzele entuziaste ale publicului, și-au făcut apariția pe rînd corul Casei raionale de cultură „Ion Vidu" din Lugoj (dir. Dumitru Stan), corul german al Căminului cultural din comuna Peciul-Nou (dir. Schorck), celebrul cor țărănesc al Căminului cultural din comuna Chizătău (dir. Cărăbaș Ion și Opriș), Ansamblul sîrb de cîntece și jocuri din Timișoara (dir. Ișfanu Petre), corul clubului C.F.R. Timișoara (dir. Ion Romînu) și corul Combinatului Metalurgic din Reșița (dir. Ion Romînu), interpretînd un variat program de cîntece și coruri.

În partea a doua am asistat la prezentarea tabloului triumfal din opera „Aida". Din distribuție făceau parte Fenia Nicolau, Filomela Piteiu-Georgescu, Traian Nicolau, Christian Bellea, Mihail Dumitrescu și Mircea Mavrodin. Unii dintre ei au cîntat și cu 10 ani în urmă în aceeași operă la spectacolul inaugural. La pupitru l-am reîntîlnit pe Mircea Popa, unul din „stîlpii" operei, a cărui activitate dirijorală este indisolubil legată de viața și propășirea acestei instituții.

Programul festiv a luat sfîrșit cu un fragment din tabloul al II-lea din baletul „Șurale" de I. Iarulin, în regia lui Trixi Checais și sub conducerea muzicală a lui Ladislau Roth, dirijor permanent.

În seara aceleiași zile au fost reprezentate pe scena Operei din Timișoara două lucrări romînești: opera „Marin Pescarul" de Marțian Negrea și baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea, pe care le prezentăm aparte.

Două instituții de artă din țara noastră au sărbătorit un deceniu de existență. Acest răstimp a dus la realizări mari. Dorim ca la viitoarea aniversare să putem asista la o trecere în revistă și mai grandioasă a izbînzilor pe tărîmul artei și să ne exprimăm aceleași calde urări spre noi succese ca și acum.

FR. WANEK

Viața muzicală în regiunea Suceava

Se poate vorbi despre o cultură muzicală a orașului și a regiunii Suceava, avîndu-se în vedere frumusețea și bogăția genurilor populare; tradiția unei activități creatoare culte ivită în cea de a doua jumătate a veacului XIX, simbol întruchipat în geniul romantic, frînt înainte de vreme, al lui Ciprian Porumbescu; formele diletante de interpretare, vocală sau instrumentală, prin care s-a manifestat decenii de-a rîndul dragostea de muzică a poporului. Înflorirea vieții muzicale în țara noastră pune problema unei mai atente observări a directivelor și realizărilor de ordin muzical și în această regiune, în comparație cu activitatea altor centre ale țării, în legătură directă cu ce trebuie să se înfăptuiască aici pe linia reală a unei dezvoltări istorice.

Momentul acestor considerațiuni ni-l oferă sărbătorirea, din 27 octombrie 1957, a unui deceniu de activitate a ansamblului de cîntece și dansuri „Ciprian Porumbescu", conexată cu deschiderea unui muzeu cinstind memoria compozitorului patron, de la a cărui naștere au trecut o sută patru ani, fapt ce a prilejuit din partea Prezidiului Marii Adunări Naționale, decorarea instituției cu Ordinul Muncii cl. II-a, a primului ei dirijor, prof. Grigore Macovei, cu Ordinul Muncii cl. III-a, a unui număr de 7 membri cu Medalia Muncii, iar din partea Ministerului Învățămîntului și Culturii distincția de evidențiat în munca culturală artistică pentru 20 de membri. La sărbătorire au participat delegați din partea Uniunii Compozitorilor (Liviu Rusu și Grigore Pascu), a Ministerului Învățămîntului și Culturii (Marin Mihalache), a Ansamblului Ministerului Forțelor Armatei (Dinu Stelian), compozitori și diferiți reprezentanți (Vasile Popovici, Ioan Diaconescu, Florin Comișel, Max Weber ș. a.). La deschiderea muzeului, duminică, 27 octombrie dimineața au vorbit Alexandrina Ionescu, vice-președintă a Sfatului Popular Regional și prof. Grigore Foit, iar la ședința festivă de d. a. au luat cuvîntul Ion Dumitru, președintele comitetului Sfatului Popular Regional și mai mulți delegați. Festivitatea s-a încheiat cu un program artistic al Ansamblului de cîntece și dansuri sub conducerea tov. Grigore Macovei (prim dirijor), Dragoș Luca (dirijor), Ioan Săuchea (maestru de balet). Programul a cuprins lucrări corale (Porumbescu, Brediceanu, Chirescu, Șumschi, Macovei, Luca, Vînătoru, Zavadovschi), cîntece populare în interpretarea soliștilor Artemiza Bocancea (voce), Petre Barbu (voce), Ion Prelipcean (fluier) și dansuri populare din diferitele regiuni ale țării. Corul compus din elemente tinere a dovedit în interpretarea programului, reale calități muzicale. Toată manifestarea artistică s-a desfășurat sub semnul unui elan muzical, caracteristic tradiției muzicale a orașului Suceava.

Totuși această pulsație vie, căruia îi poartă deosebită grijă conducerea politică a regiunii, nu trebuie să rămînă la formele actuale. Față de trecutul muzical al orașului, de unde a pornit acel vestit protopsalt al Moldovei Dimitrie Suceveanu, unde s-a înfiripat datorită lui Karl Umlauff, un magistrat prieten cu Franz Schubert, o viață muzicală în stil apusean, în care s-au integrat mai apoi manifestările noastre naționale, semnificative pentru începuturile istoriei muzicii romînești, cu Ștefan Nosievici, Ciprian Porumbescu, Alexandru Voevidca, Constantin și Severin Procopovici ș.a., culminînd în acțiunea de tipărituri a societății muzicale „Ciprian Porumbescu" de la începutul veacului nostru, se impune o revizuire a directivelor culturale ce stau la baza organizării vieții muzicale a regiunii. Suceava, centrul unei regiuni care a dat țării noastre pe Eminescu și Enescu, nu poate să rămînă mai prejos în ceea ce privește calitatea activității muzicale, față de alte regiuni ale țării. Credem că este necesar să fie luată în considerare în primul rînd înființarea unei școli de muzică, ale cărei cadre selecționate cu grijă pot fi chemate să completeze golurile existente în ceea ce privește valorificarea tezaurului folcloric al regiunii cît și lipsa de interpreți necesari muzicii de cameră și simfonică. Aceasta ar permite în scurtă vreme îmbunătățirea condițiilor în care lucrează, oarecum izolat, și Filarmonica de Stat din Botoșani. Forma actuală a înjghebării instrumentale de lîngă ansamblul „Ciprian Porumbescu" este departe de a face față unor cerințe mai înalte. În stadiul actual, viața culturală a orașului Suceava este lipsită de audiția operelor de artă aparținînd școlii noastre muzicale cît și de cunoașterea marilor lucrări ale muzicii universale. Folosind experiența unor centre culturale mai înaintate din țară, îndrumătorii culturali din regiunea Suceava nu trebuie să piardă nici o clipă din vedere țelul înalt spre care se orientează întreaga mișcare culturală a țării noastre. Sărbătoarea muzicală din 27 octombrie 1957 ne îndreptățește să nădăjduim că există aici bune intenții și reale posibilități.

LIVIU RUSU

Însemnări din Cluj

În centrul evenimentelor muzicale ale ultimelor săptămîni a stat premiera operei „Vasul Fantomă" de Richard Wagner care a avut loc la Opera de Stat Maghiară. Aceasta este de înțeles, căci în răstimpul de zece ani de la înființarea instituției, prezentarea unei opere wagneriene este un fapt important.

In decurs de mai multe decenii, am fost martor de patru ori la premiera și reluările acestei opere la teatrele muzicale din Cluj. Prima operă wagneriană a fost prezentată la Cluj în 1913 sub bagheta dirijorului Miklós Bródi. Îmi aduc aminte cu ce nerăbdare era așteptată. A doua oară s-a reluat în anul 1926 la Opera Romînă din Cluj. A fost de asemenea un eveniment de neuitat în viața teatrului muzical romînesc. Valoarea acestei producții era cu atît mai mare, cu cît acest ansamblu, pe atunci tînăr de circa patru ani, a ajuns în atît de scurt timp la o premieră wagneriană. Apoi s-a reluat în anul 1943 sub bagheta lui Victor Vasy cu regia lui Oláh Gusztav, regizor de talie mondială. Reluarea a patra a operei „Vasul Fantomă“ în prezentarea ansamblului Operei Maghiare de Stat din Cluj sub bagheta lui Földvari Ernö și regia directorului Szinberger Sándor a fost așteptată cu mult interes. Cu bucurie trebuie să constat că din punct de vedere al regiei și decorurilor, cea mai bună prezentare este cea actuală. Acesta este un rezultat pozitiv și important, căci Oláh Gusztav pe vremuri a fost un regizor cu nume mondial. Desigur că la premieră a dominat o nervozitate resimțită printr-o anumită lipsă de acuratețe și de calm, observată atît la dirijor cît și la orchestră. Cu atît mai sigură, mai spirituală, mai îngrijită a apărut regia lui Szinberger Sándor, care a pus accentul pe elementele dramatice ale operei. Frumoase și de un efect spontan au fost decorurile pictorului Szakács György. Corul de bărbați e prea mic și intonația lasă de dorit. Mai bine s-a prezentat corul de femei în actul al doilea. Toți artiștii și cîntăreții s-au situat la un nivel corespunzător : Sass Lászlo (Daland) László Eva (Mary), Vida Viktor (Olandezul), Elisabeta Vancea (Senta), Ottrok Ferenc (Eric). Cu acest prilej am putut constata dezvoltarea rapidă și însemnată a ansamblului Operei de Stat Maghiare în cei zece ani care au trecut de la înființare.

★

Din concertele ultimelor săptămîni amintim pe cele date de Filarmonica de Stat. Unul a fost dirijat de Antonin Ciolan, artist emerit, cu ocazia centenarului nașterii compozitorului înaintaș Iacob Mureșianu, programul fiind compus exclusiv din operele vocale și vocal-simfonice : Cantata-oratoriu Mănăstirea Argeșului, interpreți : Ion Udrescu (Negru Vodă), Ion Piso (Manole), Iosif Cionca (Ciobanul) și Teodor Anastasiu (Naratorul), dirijorul corului Kurt Mild ; uvertura Ștefan cel Mare. Am mai auzit terțetul Primăvara (I. Handrea — I. Piso — T. Popescu), corurile mixte cu acompaniament de pian Brumărelul și Trecui Valea, (corul Filialei Uniunii Compozitorilor din Cluj, dirijat de Dariu Pop), piesele pentru pian Olteanca și Cimpoiașul (Graziella Georgia). Cuvîntul omagial l-a rostit Celestin Cherebețiu de la conservatorul „Gh. Dima“ din Cluj.

★

Un alt concert simfonic a fost condus de G. Vintilă avînd ca solist pe Radu Aldulescu (Concertul de Vivaldi și Divertismentul de Haydn). In program mai figurau Suita „Gaianeh“ de Haciaturian și Simfonia XXVII-a de Miaskovski.

Dintre artiștii oaspeți a avut un succes însemnat Berliner Kammertrio cu un program preclasic alcătuit din lucrări de Vivaldi, Händel, Rameau, Couperin.

Mai ținem să amintim două serate de lieduri date de Ion Piso, cuprinzînd aproape toate cîntecele lui George Enescu, și Fînățaru Cornel, care a prezentat o serie de lieduri de G. Fauré, acompaniat la pian de Ferdinand Weisz.

ȘTEFAN LAKATOȘ

Note din Sibiu

În Luna Culturii, la pupitrul filarmonicii am avut trei oaspeți, dintre care doi din țări prietene. Astfel Fejer György din R. P. Ungară a condus cu autoritate și sensibilitate un concert cuprinzînd două lucrări din muzica barocă, ea părînd a fi un tărîm preferat al dirijorului : „Serenada notturna“ de Mozart și o suită extrasă din baletul „Les Indes galantes“ de Rameau.

Transparenta și articulata „Simfonie italiană“ de Mendelssohn-Bartholdy s-a încadrat destul de bine în program iar concertul pentru pian de E. Grieg, cîntat cu elan și măiestrie, aproape cu prea mult devotament, de Corneliu Gheorghiu, a servit contrastul de pură emoționalitate cu colorit folcloric. Tînărul șef de orchestră Milslav Bervid din Marianske-Lazne (R. Cehoslovacă) a dirijat un concert simfonic alcătuit din : uvertura „Carnavalul“ de Dvorak, suita „Basme“ de Josif Suk și Rapsodia I-a de George Enescu. Orchestra s-a dovedit la înălțimea cerințelor. La al treilea concert al filarmonicii s-a cîntat sub bagheta dirijorului George Petrescu din Orasul Stalin „Tripticul“ de Paul Constantinescu și Simfonia a III-a în sol minor de compozitorul brașovean Paul Richter, mort în anul 1950. În această lucrare, dirijorul a știut să evidențieze îndeosebi pulsația dramatică a părților marginale și să păstreze, în același timp, liniile arhitectonice ale compoziției. În cadrul aceluiași concert, Mircea Brucăr a interpretat cu multă delicatețe concertul în Do major de Beethoven. O plăcută surpriză a fost Andela Veisova (violă) care a interpretat cu distinctie și stil un concert de Philipp Teleman și concertul pentru violă și coarde („Muzica funebră“) de Paul Hindemith.

Recitalul Beethoven susținut de pianistul Mîndru Katz s-a bucurat de mult succes. În variațiunile în Do minor, tendința pianistului spre tonul amplu și-a găsit un mediu de realizare adecvat. În partea a doua din Sonata lunii și mai cu seamă în gingașa sonată în Sol major (op. 14 nr. 2) am fi dorit scoasă mai mult în evidență acea „legerezza“ poetică pe care ți-o inspiră această muzică senină. Linia mare, cvasi unică. din variațiunile minunatei sonate op. 109 în Mi a fost reliefată admirabil.

Corul bărbătesc german „Vasile Roaită“ s-a avîntat în ultimul său concert la interpretarea unor coruri din „Flautul fermecat“ și din „Tannhäuser“. Mai recomandabilă însă ne pare alegerea unor cîntece vechi germane (Altdeutsches Minnelied) și a unor cîntece populare. Ideea intercalării unor lieduri este o variație binevenită a programului. Tenorul Kurt Walter a cîntat cu gust cîteva lieduri din repertoriul clasic (de la Schubert la Hugo Wolf) iar baritonul Karl Petri s-a remarcat în partea a doua a programului, dirijat de Hans Kaiss.

Corul „Bach“ a executat și anul acesta sub conducerea lui Fr. Xaver Dressler tradiționalele motete și Oratoriul de Crăciun de J. S. Bach. Ansamblul coral răspunde pînă în cele mai mici amănunte intențiilor dirijorului. Riscul la fiecare reluare a lucrării, îl constituie partea instrumentală si soliștii. Dacă orchestra a lăsat de data aceasta pe alocuri de dorit (suflătorii distonau), cvartetul de soliști vocali a fost bine închegat. Toni Schlezak (tenor) dispune de o voce transparentă și înaripată, Martha Kessler (alto) cîștigă în amploare, mai ales în registrul grav, glasul ei pretîndu-se minunat la sobrietatea lineară a stilului de oratoriu baroc iar Hans Mokka (bariton) dispune de un timbru sonor și o intonație impecabilă. Tînăra soprană Ada Petroianu (Sibiu) care a apărut pentru prima oară în această formație de soliști, posedă o voce diafană adecvată pentru genul oratoriului.

WOLF AICHELBURG

OASPEȚI

Soprana Galina Oleinicenko

Tînăra cîntăreață sovietică *Galina Oleinicenko* a fost distinsă încă din anul 1953 cu titlul de laureată a Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la București, apoi a cîntat ca solistă a Operei din Kiev iar în prezent este solistă a Teatrului Mare Academic din Moscova. Recent i s-a atribuit și titlul de laureată a marelui premiu al concursului internațional de la Toulouse (Franța).

Cîntăreața mînuiește cu fermitate o voce clară de soprană lirică, cu un timbru argintiu, bine unificată în toată extensiunea. Emisia și impostația ei sînt atît de libere, încît ascultînd-o ai impresia lipsei oricărui efort. Ea nu se lasă sedusă de frumusețea glasului și nici nu se încîntă de strălucirea acutelor. Aplicînd tradiția învățăturilor lui Stanislavski, dozînd totul cu inteligență și cumpătare, artista pune tehnica și vocea sa în slujba expresiei, ceea ce denotă o bună școală și un studiu amănunțit al repertoriului.

Galina Oleinicenko a cîntat la Teatrul de Operă și Balet la 26 noiembrie în „*Traviata*“ de *Verdi*, la 28 noiembrie în „*Rigoletto*“ de același compozitor, la 29 noiembrie a dat un recital de canto la Ateneu iar la 30 noiembrie a cîntat la televiziune. În cinci zile a cîntat rolurile principale din două opere și a dat două recitale. O adevărată performanță care denotă nu atît o rezistență excepțională a organului vocal ci — mai cu seamă — o bună îndrumare în tehnica și arta cîntului său.

Calitățile artistei s-au făcut simțite în Violeta din „Traviata“, îndeosebi în părțile care cereau exprimarea iubirii nevinovate, a duioșiei și a durerii, ca în duetul cu Germont din actul al II-lea și în „Adio del passato“ din actul final. În marea arie din actul I a folosit coloratura sa cu justă intonație și fără emfază. Nu ne îndoim că, datorită muzicalității și temperamentului său, forța de expresie a cîntăreței se va dezvolta în viitor pentru a putea exterioriza întreaga gamă de sentimente cerute de rolul Violetei.

Credem că a fost justă concepția artistei în interpretarea Gildei din „Rigoletto“ pe care, prin vocea și jocul său scenic, ne-a înfățișat-o cu simplitatea și gingășia feciorelnică a copilei care-și adoră părintele dar în inima căreia încolțește nestăvilită prima sa iubire. Publicul bucureștean a răsplătit interpreta cu ovații puternice, în special după executarea ariei „Caro nome“, a duetului cu Rigoletto — „Piangi fanciula“ — și „Si vendetta“.

Distribuții valoroase au contribuit la reușita celor două spectacole. În „Traviata“ am remarcat, cu multă satisfacție, vocea minunată și creația baritonului Nicolae Herlea în Germont, vocea clară, expresivă a tenorului George Corbeni și jocul său scenic, din ce în ce mai degajat. Baritonul Alexandru Enăceanu în Rigoletto a desfășurat remarcabile însușiri interpretative. Este însă de dorit să-și cîntărească mai parcimonios eforturile pe parcursul întregii opere, pentru a nu-și diminua forțele în primele acte. Mai subliniem potrivita distribuire a baritonului dramatic, Dinu Cățuleanu, în Monterone, generozitatea vocii, în grav și mediu, a basului Viorel Ban, în Sparafucile, calitățile expresive ale mezzo-sopranei Vera Rudeanu, în Maddalena. Despre ceilalți interpreți, în frunte cu tenorul Mihail Știrbei (ducele), am vorbit cu alte ocazii.

★

În recitalul de canto de la Ateneu soprana Galina Oleinicenko a făcut dovada unui studiu aprofundat al fiecărei piese, cărora le-a redat, cu subtilitate, specificul respectiv.

De un binemeritat succes s-a bucurat romanța „Aici e bine“ de *Rahmaninov* și „Cîntec de leagăn“ de *Ceaikovski*. Aria din „Fata de zăpadă“ de *Rimski-Korsakov*, Fîntîna din palatul Baccisarai de *Vlasov* și — cu deosebire — Balada din „Șah Senem“ de *Glier* au prilejuit cîntăreței gradata dezlănțuire a unei bogate palete expresive. Liedul de *Schubert* „Tu ești liniștea mea“, deși interpretat cu liniștea necesară în prima parte, trebuia totuși, să fie ferit de unele licențe personale.

O surpriză plăcută a fost execuția liedului „Spiritul Laurei“ de *Liszt*. Am apreciat apoi reculegerea din „Ave Maria“ de *Bach-Gounod*. Recitalul s-a încheiat cu aria Rosinei din „Bărbierul din Sevilla“ de *Rossini*, mult apreciată de public.

Pianistul *N. G. Walter*, un excelent acompaniator, a susținut cu discreție și muzicalitate întregul recital.

AL. COLFESCU

Berliner Kammertrio

Trei instrumente cu un glas delicat și firav și-au dat întîlnire în seara de 11 noiembrie la Ateneu : flautul, viola da gamba și clavecinul. Programul conținea muzică din secolul al 18-lea iar interpreții erau membrii unei admirabile formații de cameră din R. D. Germană — „Berliner Kammertrio“. A fost din mai multe puncte de vedere o lecție de muzică ; în primul rînd prin faptul că deschidea cartea istoriei artei la o pagină nu prea des vizitată, și în al doilea rînd pentru că demonstra puterea entuziasmului unor interpreți, capabilă să insufle o viață nouă unor pagini fermecătoare dar poate de mult uitate.

Sonoritatea nu a fost, desigur, masivă și atmosfera intimă creată s-ar fi aflat mai la locul ei într-o sală mică ; exista pericolul ca întreg concertul să eșueze în monotonie și plictis, pentru că e greu ca un firicel uneori abia auzit, de muzică să facă să vibreze sensibilitatea a sute de ascultători. Și totuși, așa s-a întîmplat ! Aceasta dovedește cît de îndreptățită este astăzi strădania atîtor harnici muzicieni care, renunțînd la gloria facilă prin reluarea la infinit a acelorași piese de largă circulație, se apleacă cu dragoste asupra manuscriselor îngălbenite de vreme ale vechilor maeștri și se străduiesc să le deslușească rezonanțele actuale. În epoca marilor fresce simfonice care dau glas unor încleștări crîncene, publicul muzical este adesea doritor să asculte inocentele dansuri și miniaturi programatice ale preclasicilor. Asistăm în vremea noastră la o extraordinară înflorire, pe o scară mondială, a unui mare număr de ansambluri care, prin concerte și înregistrări pe discuri, se dedică exclusiv propagării muzicii barocului, săvîrșind o pilduitoare operă de cultură. „Berliner Kammertrio“ este unul dintre aceste ansambluri și, credem, dintre cele mai valoroase.

Epoca în care au apărut lucrările executate de artiștii germani e hotărîtoare pentru ulterioara dezvoltare înfloritoare a muzicii instrumentale clasice. Din sinteza genurilor cultivate în secolul al 17-lea — „Sonata da chiesa“ în care domina o muzică de esență mai gravă, și „Sonata da camera“, bazată mai ales pe mișcări vesele de dans —, ia naștere la începutul secolului al 18-lea „Trio-sonata“, o formă superioară, în care înlănțuirea părților componente capătă o structură cristalizată, bine definită. Se întîlnesc și se întrepătrund aci o sumă de tendințe și curente ale muzicii epocii. Cantilenele pline de melancolie sau chiar de patetism ale părților lente amintesc ariile de operă, în timp ce mișcările vioaie au cel mai adesea o severă țesătură contrapunctică. Intonațiile jucăușe ale ariilor de dans alternează cu ecourile reculese și interiorizate evocînd vechea muzică bisericească. De aceea, această artă ascunde, sub aparența ei simplitate, o mare varietate emoțională, exprimată cu finețea filigranului și revelîndu-ni-se, ca atare, numai cînd este sezisată și exteriorizată cu acuitatea corespunzătoare de către interpreți. Este pasionant pentru iubitorul de muzică să discearnă, în cadrul destul de limitat al aceleiași forme, sentimentul arzător al canzonelor italiene prezent într-un Largo de Vivaldi sau vioiciunea spiritului galic în sonata „la Française“ de Couperin. Creaţiile vechilor maeştri mai oferă şi desfătarea, prea rară în arta contemporană, a extremei clarităţi şi concizii a scriiturii, a unei pregnanţe ritmice nedezminţite, în care toate înfloriturile şi dantelele sonore proprii barocului se încadrează totuşi unei logice plină de luciditate.

Interpreţii germani, fiecare dintre ei reprezentînd un bun instrumentist dublat de un muzicolog competent, sînt adevăraţi maeştri ai stilului pe care îl propagă prin activitatea lor concertistică. „Prima vioară" a formaţiei este flautistul dr. Hans Peter Schmitz, fost ani de-a rîndul solist al Filarmonicii din Berlin şi rafinat cunoscător al tehnicii şi literaturii de specialitate. El cîntă cu o pasiune şi o energie excepţională, tinzînd parcă să depăşească limitele fireşti ale subţirelului instrument ; lui i se datorează, în bună măsură, interesul permanent susţinut al interpretărilor micului ansamblu, prin faptul că nici un sunet emis nu apare indiferent sau lipsit de expresie ; dr. Schmitz ştie să desfăşoare cîntul flautului fie cu cantabilitatea unei adevărate soprane, ca în al doilea Largo al Sonatei de Vivaldi, fie să dea viaţă strălucitoarei reţele de virtuozitate, învăluind linia melodică în arpegii parcurse cu iuţeala fulgerului, ca în finalul Sonatei de Haendel. Vibrant şi emoţionant în concluziile mişcărilor lente, cărora le dă uneori o expresie sfîşietoare, sunetul său are altădată sclipiri uimitoare, ca în acele „Bagatelles" din Suita de Couperin, ultima şi poate cea mai frumoasă piesă a recitalului. O calitate pe care flautistul o împarte cu ceilalţi membri ai formaţiei sale este excepţionalul simţ al ritmului, conferind execuţiei o precizie de ceasornic, care, departe de a crea impresia mecanizării, este un element indispensabil al purităţii stilistice, mai cu seamă în cazul muzicii preclasice.

Acţionînd în ansamblu mai mult ca instrument de acompaniament, clavecinul — acest străbun al pianului, cu sunet subţirel şi cristalin, care se simte acasă, dacă nu numai în saloanele veacului cu peruci şi danteluţe, în orice caz în încăperi mici — a înfruntat şi ca solist spaţiul vast al sălii Ateneului în interesantele piese ale lui Couperin, interpretate de Hans Pischner. Dacă „Passacaglia" a putut apărea mai monotonă, cu acea reluare fără mari modificări a temei de bază, în schimb miniaturile reunite sub titlul generic „Defilarea festivă a corporaţiei de muzicanţi" ne-au adus tot parfumul acelui programatism incipient şi poate naiv, dar nu mai puţin sugestiv şi fermecător al artei claveciniştilor francezi. Nu pot rezista să nu citez titlurile lor, care spun totul : Marşul demnitarilor şi juraţilor, Cobzarii şi cerşetorii, Jongleurii şi acrobaţii cu urşii şi maimuţele lor, Invalizii corporaţiei de muzicanţi, Învălmăşeala întregii trupe provocată de beţivi, maimuţe şi urşi... Iată material de inspiraţie pentru o orchestră gigantică şi totuşi doar clavecinul lui Hans Pischner ne-a făcut să le vedem pe toate.

Desigur că violoncelistul Werner Haupt trebuie să sufere oarecum, atunci cînd mînuieşte vechea „viola de gamba", de pe urma limitării sonore a instrumentului, care este asociat de cele mai multe ori clavecinului în susţinerea „basului continuu". Dar în ocaziile cînd a apărut ca partener egal al flautului, ca în Concertul de Couperin, sau chiar ca solist, în suita pentru trei instrumente a aceluiaşi maestru, i-am putut aprecia muzicalitatea discretă şi de bună calitate.

La urma urmei, flautistul, clavecinistul şi violistul sînt în primul rînd membri ai ansamblului pe care îl slujesc cu devotament ; „Berliner Kammertrio" este animat de un ideal mare, care răzbate chiar din sonoritatea lui miniaturală.

ALFRED HOFFMAN

DE PESTE HOTARE

A murit Benjamino Gigli

Născut la Recanati, în 1890, celebrul tenor Benjamino Gigli s-a făcut remarcat mai întîi în oraşul său natal, unde cînta în corul bisericii. A avut, la început, o existenţă grea, trebuind să muncească noaptea, la un fotograf, spre a-şi putea plăti lecţiile de canto. In cele din urmă a reuşit să intre la Conservatorul Santa Cecilia. Primul său succes de seamă l-a repurtat la Concursul internaţional de canto ţinut în 1914, la Parma, cînd s-a distins între 105 candidaţi. După ce a cîntat la Bolonia, în Mefistofeles de Boito şi Gioconda de Ponchielli, Gigli a devenit cunoscut în toată Italia. In 1918, Toscanini l-a chemat la Scala, pentru a cînta în Faust, după care el a plecat în America, la Buenos-Aires, apoi la New York, unde a fost angajat la Metropolitan Opera. Timp de 12 ani, Gigli a interpretat pe scena acestui teatru rolurile de seamă din operele italiene îndeosebi ale lui Verdi şi Puccini. Se spune că a avut de suferit de pe urma faptului că la Metropolitan Opera, Gigli era numit „Caruso al doilea". „Aş fi preferat să mi se spună Gigli întîiul" — replica el... În urma crizei economice din 1930, Gigli a fost silit să părăsească teatrul american.

In acelaşi an el repurta, la Covent Garden (opera din Londra), succesele sale de mare răsunet, urmate de concerte în toată Europa şi angajamente în diferite filme.

Vocea sa se distingea printr-o extraordinară claritate şi o rară bogăţie a coloritului, reprezentînd, se poate spune, perfecţiunea în arta bel-canto-ului.

In ultima vreme îşi avea reşedinţa la Villa Montarice, în apropiere de Recanati şi în fiecare an susţinea cu bani teatrul de operă din orăşelul său natal. A fost unul dintre cei mai generoşi cîntăreţi şi sprijinul larg pe care-l acorda tuturor tinerilor cîntăreţi de talent devenise legendar.

Cu moartea lui Gigli dispare una dintre cele mai de seamă figuri de cîntăreţi din teatrul muzical contemporan.

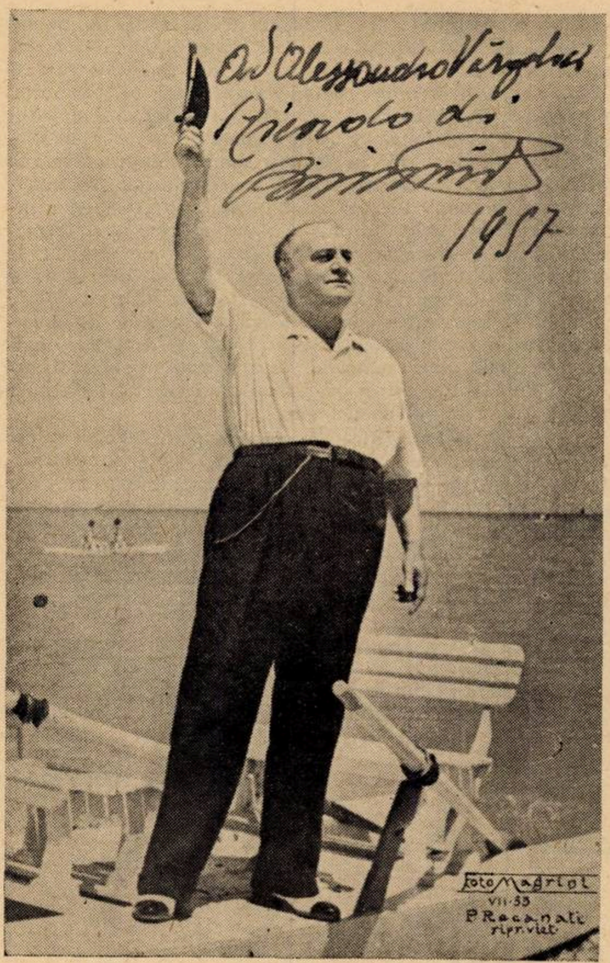
★

Ca fost elev al acestui artist mondial al cîntului, vestea tristă a încetării sale din viaţă mi-a trezit în minte imagini din trecut, atunci cînd alături de dînsul încercam să asimilez un minimum de cunoştinţe pe care mi le dezvăluia cu atîta dragoste, cu tot sufletul lui de artist şi părinte.

Nu voi putea uita niciodată felul în care din prima clipă cînd l-am cunoscut, mi-a arătat atîta înţelegere, cerîndu-mi la rîndul său doar ascultare şi înţelegere...

Benjamino Gigli a fost un mare îndrăgostit al artei şi în acelaşi timp iubea pe acei ce de tineri o îmbrăţişau, îndrumîndu-i cu atîta dragoste şi răbdare. De neuitat îmi vor rămîne lecţiile publice pe care le preda elevilor din Conservatorul „Giuseppe Verdi" din Milano, la sfîrşitul cărora, prin exemplificări personale, cu glasu-i de clopoţel durat din metalele cele mai nepreţuite, transforma acest curs într-un adevărat concert, de unde plecai doar cu regretul că s-a sfîrşit atît de iute.

Benjamino Gigli a căutat întotdeauna să ne ajute şi să ne înveţe a pătrunde cît mai bine în tainele artei cîntului. Era atît de modest şi prietenos cu toată lumea că îţi era mai mare dragul să fii în preajma sa şi nu te mai săturai să-l priveşti cu cîtă dragoste ne înconjura pe toţi. Îi era tare dragă arta şi o dăruia pretutindeni unde era solicitat, cu tot dezinteresul material ; pentru patria sa cînta benevol în toate teatrele din Italia, căci el spunea „că aparţine patriei lui scumpe" !



Neșterse-n amintire îmi vor rămîne spectacolele sale cum a fost „Aida“ — în aer liber — la „castello Sforzesco“ din Milano din vara anului 1938, sau „Andrea Chenier“, „Gioconda“, „Boema“ precum și multe altele, în care îți dădeai seama că dacă el nu era un supra-om, cel puțin trebuiai să recunoști că natura a fost darnică cu dînsul iar el a răsplătit-o cu muncă și recunoștință.

Figura luminoasă a marelui Benjamino Gigli va rămîne mereu vie, adevărat far conducător în viața artistică și de acum înainte, a generației tinere de artiști cîntăreți care n-au avut cînd să-l cunoască așa cum a fost pildă tuturor tot timpul vieții sale: imagine și exemplu viu de artist, om bun și părinte.

AL. VÎRGOLICI

După vizita în R. P. Bulgaria

În cadrul convenției schimburilor culturale, am vizitat timp de o lună (22 septembrie—22 octombrie 1957) țara vecină și prietenă de la sud.

Poate că n-ar fi cazul să menționez sentimentul încercat în momentul cînd am aflat că voi pleca în Bulgaria, fac totuși acest lucru întrucît am simțit o bucurie sinceră. Mă gîndeam că voi vizita o țară care intră în sfera multora dintre preocupările mele, că voi putea cunoaște la el acasă un popor cu care poporul romîn a trăit în cele mai strînse legături timp de peste o mie de ani, alături de care timp de peste patru sute de ani a îndurat apăsarea aceluiași jug otoman. La aceasta se mai adăuga convingerea că voi putea afla — și mai ales voi putea vedea — lucruri și fapte pe care nu le-aș putea afla în oricît de multe tomuri aș citi.

Trebuie să mărturisesc că nu m-am înșelat de loc în presupunerile mele. Este adevărat că nu am văzut monumente arhitectonice impunătoare, deoarece poporul bulgar, care și-a căpătat libertatea numai de 79 ani, nu a avut cînd să le ridice. Am văzut totuși grija deosebită ce se depune pentru păstrarea vechilor biserici, care grăiesc despre trecutul cultural bulgar. Am vizitat cîteva biserici vechi: toate erau mici, scunde, așa cum sînt, de altfel cele construite înainte de eliberarea de sub jugul străin, din cauză că stăpînitorii otomani nu admiteau ca bisericile bulgărești creștine să fie mai impunătoare decît moscheele lor. În unele din ele se poate vedea totuși — ca în cea de la Boiana — realismul pictorilor bulgari de acum cca 800 de ani.

Am văzut de asemenea, grija deosebită cu care se strîng obiectele și mărturii care vorbesc despre trecutul cultural și de luptă al fiecărui ținut. Peste tot pe unde am umblat am găsit muzee arheologice, etnografice și muzee ale luptei naționale.

Mai mult decît orice, am văzut însă puterea de muncă a acestui popor. Țară mai mult muntoasă — nu există nici un loc, nici o cîmpie atît de întinsă de unde rotindu-ți ochii să nu ți se oprească pe munți — pe care însă vrednicia bulgarului a transformat-o într-o adevărată grădină. Culturile se întind în locurile muntoase pînă unde nu te-ai mai aștepta să le vezi. Satele îți produc o adevărată bucurie: pretutindeni vezi mai mult case noi, construite din cărămidă arsă și învelite cu țiglă. Este cea mai grăitoare dovadă a nivelului de trai al țăranului bulgar, care a pornit cu convingere pe calea construirii socialismului.

Scopul principal al vizitei mele a fost, desigur, cunoașterea *nemijlocită a creației muzicale bulgare în vederea* elaborării, în viitor, a unor studii comparative care să ducă la stabilirea influențelor reciproce și a caracteristicilor muzicale proprii celor două popoare. În afară de aceasta, mi-am propus să urmăresc alte cîteva obiective, ca: *obținerea unor date noi privitoare la Anton Pann* care s-a născut, după cum se știe, în orașul Sliven din Bulgaria; *contactul cu muzica țiganilor din Bulgaria; cercetarea vechilor manuscrise muzicale de prin biblioteci; obținerea unei vederi de ansamblu asupra vieții muzicale bulgare.*

Cunoașterea vieții și activității lui Anton Pann a preocupat puțin pe bulgari, deoarece aportul lui la redeșteptarea națională bulgară a fost aproape inexistent. Spun aproape și nu chiar inexistent, întrucît a tipărit totuși în tipografia sa cîteva cărți bulgare. El însuși era conștient că este de origine bulgară, de îndată ce primește să i se bulgarizeze numele din Pann în Panov, după cum se vede din tipăriturile bulgare apărute în tipografia sa. Această bulgarizare a numelui lui Pann va duce mai apoi la stabilirea unor legături de rudenie, care preocupă în momentul de față pe cîțiva cercetători ai vieții sale. Dar asupra acestui lucru voi reveni cu altă ocazie, deoarece problema merită să fie discutată pe larg.

În momentul de față, cercetarea muzicii lăutarilor noștri alcătuiește obiectivul prim al preocupărilor mele. Cum acești lăutari sînt în proporție de aproape 95% țigani, și cum s-au exprimat diferite păreri cu privire la influența muzicii țigănești asupra repertoriului și stilului de execuție lăutărească, se înțelege cît de mult doream să cunosc nu numai muzica populară bulgară, ci și pe cea a țiganilor din Bulgaria. În vederea acestui scop s-a inclus în program și contactul cu țiganii din centrele pe care aveam să le vizitez. Am ascultat muzică țigănească la Gafrà, Plovdiv, Sliven și Blagoevgrad, și am cules informații asupra vieții și activității muzicale a țiganilor. Cei mai renumiți ca muzicanți sînt țiganii din Sliven. Ei pot fi întîlniți ca lăutari prin mai toată Bulgaria.

Dar după cum bănuiam, de altfel, cîntecele țigănești pe care le-am auzit erau fie pe melodii bulgărești — îndeosebi pe melodii orășenești — fie pe melodii turcești cărora li s-au atașat cuvinte țigănești. Regret că timpul nu mi-a permis să iau contact cu țiganii care locuiesc la țară și care pînă mai ieri au fost nomazi, pentru a-mi da seama în ce măsură aceștia folosesc un cîntec specific țigănesc. În orice caz, cîntecele pe care le-am auzit mi-au întărit mai mult părerea că țiganii — cel puțin cei care au părăsit mai de mult nomadismul — cîntă aceleași melodii ca și masa în mijlocul căreia trăiesc.

În legătură cu țiganii, merită să menționez un fenomen interesant: în toate orașele pe care le-am vizitat, am audiat și vizionat ansambluri artistice țigănești foarte bune, alcătuite — ca şi cele bulgăreşti — din cor, orchestră şi echipă de dansuri. Unele din ele aveau şi echipe de teatru. Aceste formaţii s-au organizat pe lîngă aşa-numitele *citalişte* (săli de lectură) care, de o sută de ani, joacă în Bulgaria un rol dintre cele mai importante. în culturalizarea maselor. Citaliştea ţiganilor din Sofia dispune chiar de o publicaţie ce apare lunar : *Nevé Romá* (ţiganii noi), care publică cu regularitate şi cîte un cîntec ţigănesc, aranjat pe 2, 3 sau 4 voci. Nivelul artistic al acestei formaţii este destul de ridicat. Dovada o aveam în faptul că formaţia artistică a ţiganilor din Sliven a reuşit să ia, la concursul formaţiilor artistice de amatori din anul 1953, premiul întîi pe regiune, mai apoi pe ţară, iar concertele şi spectacolele date de ansamblul ţiganilor din Sofia sînt foarte gustate, sala fiind totdeauna arhiplină.

Un alt obiectiv propus a fost, după cum am menţionat, cercetarea manuscriselor muzicale vechi — atît în notaţia liniară cît şi în cea bizantină — pentru a vedea dacă nu dau cumva peste melodii romîneşti. Am cercetat tot ce am găsit la bibliotecile : Vasile Kolarov, a Sf. Sinod şi a Academiei teologice din Sofia, ca şi la mănăstirea Rila, una dintre cele mai mari mănăstiri din peninsula balcanică, aşezată într-o minunată poziţie în mijlocul munţilor Rila, în partea de sud-est a Bulgariei. Peste tot am găsit numai manuscrise religioase — unele evanghelice, avînd notaţia ecfonetică, datau încă din secolul al VIII-lea — nici unul nu conţine însă cîntece profane. S-ar putea totuşi să existe şi asemenea manuscrise în Bulgaria, deoarece foarte multe au fost strînse şi se păstrează sub cheie la Rila.

La muzeul aceleiaşi mănăstiri am dat peste două aiere dăruite, la 3 martie 1511, de Bogdan — fiul lui Ştefan cel Mare şi urmaşul său la domnie — pentru a se acoperi cu ele osemintele sfîntului Ioan Rilski. Sînt obiecte ce ne vorbesc despre legăturile dintre poporul romîn şi cel bulgar.

Viaţa muzicală pulsează în Bulgaria cu o vigoare aproape de necrezut. Acest avînt artistic mare s-a produs îndeosebi după anul 1944, după cum se poate vedea din cele ce urmează. Înainte de acest an, nu existau în Bulgaria decît o singură operă, o singură orchestră simfonică şi o singură formaţie de cameră subvenţionate de stat. Actualmente există în Bulgaria 5 opere, o operetă, 12 orchestre simfonice, 5 formaţii de cameră şi 7 ansambluri mari. Această creştere atît de simţitoare a instituţiilor muzicale a dat un avînt deosebit însăşi creaţiei muzicale. Se poate afirma că în momentul de faţă nu există gen muzical pe care compozitorii bulgari să nu-l abordeze cu succes.

Am remarcat ataşamentul creatorilor muzicali bulgari faţă de folclor. În mai toate creaţiile lor sînt prezente motive populare — sau create în spirit popular — ca şi pregnantele şi specificile ritmuri bulgăreşti. Aceasta se explică prin faptul că mai toţi compozitorii bulgari s-au ocupat şi se ocupă cu culegerea sau cercetarea folclorului muzical. De altfel există o tradiţie în acest sens în Bulgaria. Imediat după eliberarea de sub jugul turcesc s-a început aici, pe scară întinsă, culegerea şi publicarea creaţiilor populare. La început s-au publicat mai ales texte, iar după anul 1910 — şi mai ales după 1920 — au început să apară şi publicaţii ce conţineau melodii. Din cele cca 40 de tomuri apărute pînă în prezent, multe conţin şi melodii alături de texte, iar altele conţin numai cîntece cu text şi melodie. Dintre acestea din urmă am putea menţiona două voluminoase tomuri scoase de Vasil Stoin, care cuprind laolaltă 6794 piese muzicale populare.

Publicul sofian a avut şi are posibilitatea să asculte la el acasă artişti cu calităţi vocale şi de interpretare apreciate elogios în multe ţări străine. Căci poporul bulgar, deşi mic, dispune într-adevăr de cîntăreţi cu voci excelente, ca şi de interpreţi şi executanţi admirabili.

Ceea ce m-a uimit însă mai mult decît orice este, fără discuţie, amploarea pe care a căpătat-o în Bulgaria mişcarea artistică de amatori. Pe lîngă nenumăratele formaţii corale, orchestrale şi de dansuri, în ţară există un număr de 4 colective de operă şi 61 de colective de operetă, toate de amatori. Ele au luat fiinţă pe lîngă citalişti care le asigură baza materială : partituri, costume, decoruri etc. şi le organizează desfăşurarea muncii.

În general se fac două repetiţii pe săptămînă, iar norma de lucru este de o operă sau o operetă pe stagiune. Durata pregătirii este de 3 pînă la 6 luni. Cadrele de conducere sînt recrutate din localitate. Personalul artistic este recrutat de asemenea din mijlocul populaţiei locale : funcţionari, muncitori şi chiar elevi. Repertoriul este acelaşi care poate fi întîlnit şi la opera de stat.

Citaliştele vin în ajutorul artiştilor amatori prin şcolile de muzică pe care le deschid şi unde se predă : solfegiul, teoria elementară şi diferitele instrumente muzicale, după necesităţi.

Dar şcoli de muzică nu există numai pe lîngă citaliştele care au colective de operă şi operetă, ci şi pe lîngă altele. În momentul de faţă există în întreaga Bulgarie peste 200 de şcoli muzicale, unele dintre ele înfiinţate în comune mari. O asemenea şcoală am aflat la Cepelare, comună aşezată în mijlocul munţilor Rodopi. Materiile ce se predau aici sînt, în afară de solfegiu şi teorie elementară, *gădulca* (instrument popular bulgar identic cu gurla jugoslavă), *pianul*, *violoncelul* şi *acordeonul*. Orele de curs erau aranjate în aşa fel încît să nu se suprapună cu cele de învăţămînt elementar.

După informaţii, în multe şcoli muzicale se introduc instrumentele populare, mai alés pentru copii mai mici.

Nu pot să nu consemnez aici, în afară de cele de mai sus, simpatia mare de care se bucură în faţa bulgarului atît poporul romîn cît şi muzica sa. Peste tot pe unde am umblat, am fost întîmpinat cu atîta căldură încît m-am simţit ca la mine acasă. La Sofia mi s-a întîmplat de multe ori să fiu oprit pe stradă sau prin magazine, de oameni în vîrstă care au fost cîndva în Romînia, sau care şi-au făcut studiile la Bucureşti, şi care-şi manifestau bucuria de a sta de vorbă cu un romîn.

La Radio Sofia, se transmite foarte multă muzică romînească, atît populară cît şi cultă. De multe ori, dacă nu aş fi auzit vorbindu-se bulgăreşte în jurul meu, m-aş fi putut crede, după ceea ce se transmitea la radio, în Bucureşti sau în vreun oraş romînesc.

Formaţiile corale pe care le-am auzit aveau incluse în repertoriul lor piese romîneşti. Corul de la Cepelare cînta, de exemplu, *Lie ciocîrlie* de Alfred Mendelsohn. Peste tot, oamenii erau bucuroşi cînd le înmînam colecţii de coruri populare romîneşti. În unele părţi, dirijorii şi-au manifestat dorinţa de a le trimite cîntece populare romîneşti pe 2 sau 3 voci. Această cerere era motivată de structura formaţiilor artistice de amatori : corul, alcătuit cel mai adesea numai din femei sau numai din bărbaţi, cîntă pe două sau trei voci, fiind acompaniat în acelaşi timp de orchestră.

Un alt fapt semnificativ. Într-o bună zi a venit la hotelul unde stam un învăţător bulgar pentru a mă ruga să-i dau, sau să-i trimit o colecţie de cîntece romîneşti pentru copiii de şcoală.

Tot atît de grăitoare pentru dragostea bulgarului faţă de creaţia populară romînească mi se pare înţelegerea intervenită între ambasada romînă şi Casa de Creaţie bulgară de a se tipări, de către aceasta din urmă, o colecţie alcătuită din cele mai bune cîntece şi coruri populare romîneşti.

În fine, socotesc că merită să semnalez dorinţa manifestată de numeroase ansambluri de stat şi de amatori — cum sînt cele din Blagoevgrad Plovdiv, ansamblul ţigănesc din Sliven şi ansamblul din comuna Calvianova, din apropierea Plovdivului — de a face schimburi de experienţă pe bază de angajamente reciproce, cu formaţii artistice romîneşti.

Am avut impresia, din cele văzute la faţa locului, că nu s-a făcut pînă acum tot ce se putea face pentru răspîndirea creaţiilor muzicale romîneşti în masele populare bulgăreşti, doritoare să cunoască aceste creaţii. Pînă în prezent nu au existat, din păcate, legături mai strînse nici între Uniunile de Compozitori ale celor două ţări. Cei de la Sofia şi-au manifestat dorinţa încheierii unei convenţii care să prevadă schimburi nu numai de material, ci şi de oameni. Propunerea a fost îmbrăţişată cu căldură de către Uniunea noastră. Rămîne să se treacă la fapte.

Din tot ce am spus mai sus se vede, socotesc, atît nivelul artistic ridicat al poporului bulgar cît şi posibilităţile mari de strîngere a legăturilor de prietenie dintre romîni şi bulgari prin arta muzicală. Nădăjduiesc că aceste posibilităţi vor fi folosite la maximum.

GH. CIOBANU

CRONICA DISCULUI

GEORGE ENESCU: *CVARTETUL Nr. 2 DE COARDE (OP. 22) IN SOL MAJOR. (Cvartetul Radio : Mircea Negrescu — Isidor Wexler — Marcel Gross — Ion Fotino) disc micro ECD 15.*

Iată, însfîrşit, un prim disc care ilustrează perioada ultimă de creaţie a marelui nostru muzician. Este prima înregistrare mondială a cvartetului şi nu ne îndoim că va contribui la conturarea mai justă a imaginii pe care şi-o fac iubitorii de muzică despre George Enescu.

Terminat în 1952, Cvartetul aduce noi elemente care leagă stilul enescian din ultima perioadă de creaţia anterioară a compozitorului. Într-adevăr, în Cvartet pot fi remarcate ecouri ale Sonatei în caracter popular romînesc sau ale „Impresiilor din copilărie“, ale tragediei lirice „Oedip“ sau ale Cvartetului cu pian nr. 2. op. 30, precum şi presimţiri ale Simfoniei de cameră. Dar chiar şi Suita a II-a pentru orchestră, compusă cu aproape patru decenii înainte, este evocată. Toate aceste elemente sînt asimilate organic, nu fac „corp străin“ în această creaţie puternică şi originală care distilează o atare nostalgie, o intimitate şi duioşie uneori atît de sfîşietoare. Astfel, Cvartetul ne ajută să înţelegem unitatea, bogată în variaţii, a creaţiei componistice a lui George Enescu. În Cvartet întîlnim o melodică străină de orice tipare, cu un aparent suflu improvizatoric, avînd o factură foarte liberă, o ritmică extrem de variată, departe de orice convenţionalism. Aceasta face ca ideile muzicale, în majoritatea lor, să se reţină foarte greu. Dar, în acelaşi timp, ne apropie de sorgintea stilului : gîndirea muzicală a poporului care, evident, trece prin alambicul sensibilităţii *contemporane* a unui geniu *naţional*.

Cvartetul aparţine culturii noastre nu numai prin cetăţenia creatorului său ci prin însăşi originalitatea sa specifică. Nu este vorba, evident, de „folclorism“ ci de o asimilare individuală a unui tip de gîndire şi simţire muzicală proprie unei colectivităţi. Acest Cvartet, deşi nu foloseşte citate sau stilizări populare, are nu numai caracteristici proprii exclusiv compozitorului ci şi caracteristici mai generale, proprii modului de expresie muzicală a poporului nostru şi caracteristici legate de problematica contemporană a dezvoltării culturii noastre muzicale.

Enescu nu epuizează, nici pe departe, virtualităţile muzicii noastre dar luminează unul din drumurile posibile ale ei. Şi-l luminează cu flacăra geniului său. Nu intrăm în amănunte cu privire la structura Cvartetului, pe care am prezentat-o succint în cadrul unui program de sală din ianuarie 1957, cu prilejul unui concert organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. şi Filarmonica de Stat „George Enescu“. De altfel, cel interesat găseşte pe mapa discului o prezentare semnată de Ana Frost (în prima ediţie cuprindea cîteva erori datorate unor neatenţii de corectură).

Am vrea să menţionăm însă meritul excepţional al cvartetului Radio în tălmăcirea acestei partituri. Nu au avut la dispoziţie decît ştime ; şi acelea pline de greşeli... Au reconstituit partitura, au corectat greşelile, au pătruns în esenţa muzicii, au învăţat-o pe dinafară şi au oferit-o ascultătorilor, impunînd-o din capul locului. Este un fapt, un stil de muncă, un semn de conştiinţă care face cinste membrilor cvartetului.

FR. SCHAPIRA

ION DUMITRESCU: *CVARTET PENTRU COARDE No. 1. ÎN DO MAJOR (Cvartetul Radio) disc micro ECD 21.*

Lucrări cum sînt Suita a III-a simfonică, Simfonia I-a în fa major şi Simfonietta, Cvartetul în do major pentru coarde, Preludiul simfonic, unele coruri, ilustrează atitudinea creatoare, îndrăzneaţă, cu care Ion Dumitrescu dezvoltă cuceririle anterioare ale muzicienilor romîni, îndeosebi ale dascălilor săi, dintre care amintim pe Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Alfonso Castaldi.

Principiul de a clădi întreaga lucrare cu mijloace deduse dintr-o substanţă melodică puternic afirmată, obţinută nu prin imitaţie, ci prin transfigurarea trăsăturilor specifice muzicii populare stă la baza creaţiei amintite. Aceasta constituie nu numai dovada reuşitei compozitorului în direcţia folosirii resurselor simfonice pe care le oferă folclorul, dar şi cristalizarea unui valoros stil personal.

Cvartetul pentru coarde nr. 1, în patru părţi, datează din 1949. Datorită suflului său viguros, optimist, emanînd dintr-o scriitură de puternică pecetie naţională, el s-a impus la noi ca şi peste hotare, ca una dintre creaţiile reprezentative ale muzicii romîneşti noi.

Prima parte, „Allegro con brio“, se întemeiază pe principiile de expunere şi dezvoltare ale formei sonată. Prin ritmica şi ornamentaţia spontană, energică, specifice jocurilor populare, prin bogatul colorit modal, tema I-a se afirmă robustă, urmată curînd de melodia secundă, care apare complexă, cînd zglobie, graţioasă, cînd cantabilă, plină de căldură. În dezvoltare, caracteristicile modale ale temelor generează desfăşurări armonice şi contrapunctice de puternică încordare sufletească.

Partea a II-a, „Andante soave“, este străbătută de o melodie larg desfăşurată, sprijinită pe un acompaniament care prin dialogul neîntrerupt al sincopelor, capătă o forţă epică specifică baladei populare romîneşti. În partea mijlocie, un cîntec ce respiră frumuseţi de doină este expus într-un cadru modal-armonic puternic adumbrit de sensibile depresive.

Partea a III-a „Allegro scherzando“, afirmă prin voioşia sclipitoare, irezistibil de antrenantă — redată prin ritmuri capricioase de horă voinicească — o latură caracteristică a sensibilităţii lui Ion Dumitrescu.

Finalul este un Rondo, ale cărui teme sînt generate de melodia principală a cvartetului, imprimînd o atmosferă de mare vivacitate. Partea centrală a finalului este dominată de o melodie tratată larg, generos, cu o simţire poetică ce aminteşte de unele pagini enesciene. Ea este comentată cu efuziune şi vigoare creind o atmosferă în care, prin reducerea temelor de început ale rondo-ului, răsună energic şi strălucitor ultimele acorduri ale cvartetului.

Lucrarea este înregistrată în interpretarea Cvartetului Radio alcătuit din Mircea Negrescu (vioara I-a) Isidor Wexler (vioara a II-a), Marcel Gross (violă), Ion Fotino (violoncel). Dispunînd de o scurtă dar remarcabilă tradiţie, această formaţie se distinge printr-o omogenitate perfectă, printr-o acurateţe deplină a intonaţiei, prin evocarea convingătoare a stilului, fie că acesta aparţine clasicilor, modernilor sau contemporanilor. Interpretarea dată Cvartetului de Ion Dumitrescu relevă cu un puternic efect de contrast, paginile de virtuozitate strălucitoare alături de cele lirice şi epice. Adăugăm de asemenea, printre calităţile execuţiei, agilitatea ritmică şi dinamică, claritatea construcţiei, plinătatea armonică şi polifonică. Deşi la începutul activităţii sale în acest domeniu, „Electrecord“ a realizat în studiouri proprii o imprimare de calitate, caracterizată printr-o sonoritate plăcută, prin relieful clar al timbrelor, prin dozarea fină a intensităţii şi a nuanţelor — ceea ce valorifică calităţile însăşi ale interpretării.

V. TOMESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ

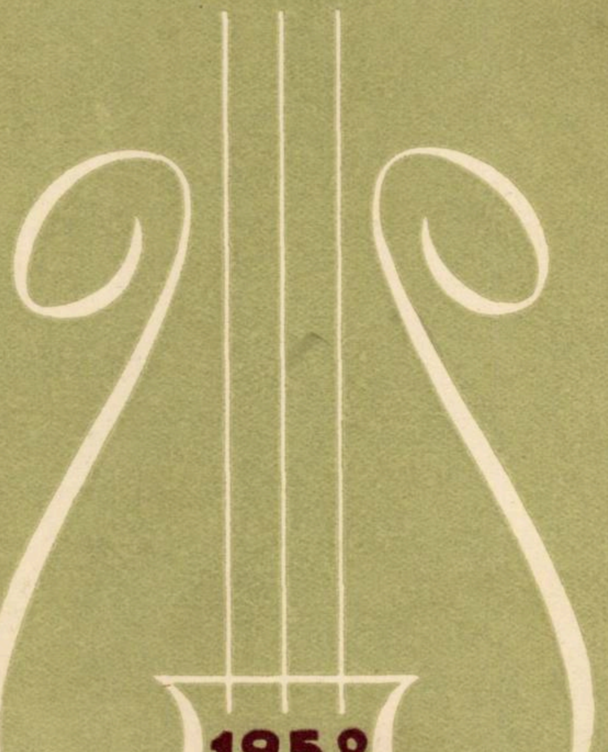
I 19619/2

MUZICA

2

1990

11 AUG 2014



1958

2043

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ANUL VIII FEBRUARIE Nr. 2/1958

2043

Cuprinsul

Pentru o nouă înflorire a cîntecului de masă (pag. 3)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Zeno Vancea
Tradiție și inovație în muzică (pag. 10)
George Deriețeanu
Însemnări pe marginea unor creații corale (pag. 17)
arh. Jean Monda
Despre modul de difuzare a muzicii în întreprinderi (pag. 22)

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenacle de creație, Plenara și cenaclul secției de muzică ușoară, Audiții și întîlniri ale compozitorilor cu muncitorii, Audiții din muzica universală (pag. 24)
Muzicieni distinși cu înalte titluri (pag. 26)

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

Paul Constantinescu
Mihail Jora (pag. 27)
P. Ștefănescu-Goangă
G. Niculescu-Basu (pag. 28)

SILUETE CONTEMPORANE

Alfred Alessandrescu
Herbert von Karajan (pag. 30)
Andrei Tudor
Romain Rolland (pag. 32)
prof. Dimitrie Dinicu
În întîmpinarea concursului internațional „George Enescu" (pag. 34)

DE PESTE HOTARE

J. V. Pandelescu
Imagini muzicale pragheze (pag. 35)
Ștefan Lakatoș
Concursul internațional de viori de la Poznan (pag. 38)
Breviar (pag. 39)

VIAȚA MUZICALĂ

Concert festiv Kodály la Tg. Mureș — *Fr. Wanek* — (pag. 40); Muzică preclasică — *Arminiu Cassvan* — (pag. 40); „Revista 58" — *Miltiade Păun* — (pag. 41); *Oaspeți:* Anido, Plocek, Doukan — *Mihai Rădulescu* — (pag. 43); Rudolf Fischer — *Ada Brumaru* — (pag. 44). La reluarea lui „Faust" — *Al. Colfescu* — (pag. 45); Cronică clujeană — *Ștefan Lakatoș* — (pag. 46).

CRONICA DISCULUI

Artiști romîni în înregistrări sovietice — *Edgar Elian* — (pag. 47); Artiști sovietici pe discuri romînești — *Fr. Schapira* — (pag. 48).

Supliment

Lucrări instrumentale de Carol Miculi (I)
40 pag. 6 lei

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

Pentru o nouă înflorire a cîntecului de masă*

De multă vreme, în viaţa noastră muzicală nu s-a mai organizat o discuţie importantă despre cîntecul de masă. Acestui gen muzical atît de important în educarea omului simplu de la oraş şi de la sat, i s-ar fi cuvenit mai multă atenţie, un mai însemnat loc în cadrul discuţiilor şi în presă şi mai concrete soluţii pentru sprijinirea lui.

Prin referatul de faţă şi prin discuţiile ce-i vor urma, Organizaţia de bază a Uniunii Compozitorilor, împreună cu conducerea Uniunii, îşi propun să trezească din nou interesul muzicienilor în jurul problemelor de creaţie şi de difuzare a cîntecului de masă, dînd un nou impuls activităţii din acest domeniu.

Subliniem de la bun început că acest referat nu-şi propune să epuizeze toate laturile genului, ci se ocupă în special de o categorie a muzicii de masă şi corale şi anume de cîntecul de masă propriu zis.

★

Nu s-ar putea spune că în ultimii ani, compozitorii s-au interesat mai puţin de genul cîntecului de masă. Nu s-ar putea spune că nu au fost compuse o sumedenie de cîntece care s-au difuzat, s-au tipărit şi s-au promovat. Acest lucru îl dovedesc numeroasele campanii de creaţie iniţiate de unele instituţii cu ocazia unor evenimente importante cum au fost în 1955 Festivalul tineretului şi Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn. Astfel au fost compuse cîntece de valoare ca „Ciocanul şi suveica" (text N. Cassian) şi „Flăcăruia" (text N. Cassian) de Radu Paladi, cîntecul „Eroilor căzuţi" (text A. G. Robu) de Eugen Koffler scris în cinstea Congresului Partidului sau „Hora Varşoviei" de Emil Săculeţ, piesă premiată cu prilejul Festivalului de la Varşovia.

Cu prilejul altor evenimente însemnate, ca de exemplu alegerile din 1956, cînd compozitorii au fost antrenaţi în mod special de către Casa de Creaţie şi F.D.P., nu s-au obţinut roadele aşteptate.

Concursul Radio, care a cuprins o tematică foarte largă şi genuri variate, a fost de asemenea sărac în rezultate. Din noianul de cîntece prezentate, abia au putut fi selecţionate cîteva bune, printre care menţionăm „Cîntec de leagăn" (text Mariana Dumitrescu) de Ana Severa Benţia şi „Fata de tătar" (text Suzana Delciu) de Emil Lerescu, la care se adaugă cîntecele de copii.

Nu am vrea să tragem de aici concluzia că doar aceste puţine cîntece citate au fost singurele care s-au remarcat în creaţia ultimilor doi ani. Există desigur şi altele, demne de a fi menţionate, care, fie din cauză că nu au fost îndeajuns valorificate, fie că au fost tîrîte în noianul celor multe şi anoste, nu au putut răzbi la lumină şi nu şi-au cîştigat popularitatea meritată.

★

Sînt oare întemeiate discuţiile în jurul stagnării, acalmiei şi pasivităţii care se manifestă în ultimii ani în creaţia cîntecului de masă? Este oare adevărat că în ultimii ani s-au scris puţine cîntece reuşite? Credem că în bună parte aceste afirmaţii sînt juste.

Există o nemulţumire generală exprimată atît de către auditori, de formaţiile artistice, cît şi de înşişi creatorii de cîntece. Nemulţumirea tuturora se pare că provine în primul rînd din serioasele lipsuri artistice ale cîntecelor scrise în anii din urmă.

In aceste creaţii, în loc să auzim elemente ale noului, generate de însăşi viaţa nouă din patria noastră, descoperim aceleaşi trăsături care s-au perimat, s-au tocit, şi-au trăit traiul.

Puţine dintre cîntecele apărute în ultimii ani sînt reuşite, originale, înaripate, celor mai multe însă le lipseşte acel caracter comunicativ, necesar oricărui cîntec care vrea să-şi ia zborul. De mult nu s-a mai întîmplat ca un cîntec nou auzit în incinta Uniunii Compozitorilor sau cercetat în cadrul vreunei comisii de creaţie, să se înalţe „pe propriile-i aripi" şi să se răspîndească în rîndurile întregului popor.

De-a lungul istoriei cîntecului de masă romînesc se năşteau unele lucrări mai originale, care ar fi trebuit să servească drept imbold altor căutări viitoare, dar în loc ca aceste modele să deschidă într-adevăr un orizont larg spre noi culmi, ieşeau la iveală „noi" mostre vechi, cîntece de imitare, de repetare, care uneori nu ajungeau nici pe departe originalul. Astfel de imitaţii se manifestau în creaţia colectivă a compozitorilor cît şi sub forma de autoimitaţie în căutarea personală a unui singur compozitor, încîntat de inovaţia sa.

Este clar că astfel de cîntece, sărăcite de inspiraţie creatoare, de originalitate individuală, nu puteau interesa şi mai ales emoţiona pe nimeni, chiar dacă ar fi fost tipărite în mii de exemplare sau transmise zilnic prin Radio. De îndată ce apăreau, ele erau învăluite în monotonie şi apoi date uitării.

De ce aceste cîntece nu vibrează, nu trezesc ecou în sufletele oamenilor? Pentru că cei care le-au creat — compozitori şi poeţi — nu cunosc îndeajuns viața, nu pătrund cu imaginația lor creatoare în adîncul fenomenelor realității; iar fără o cunoaștere multilaterală a omului și a societății, care dă la iveală din vîltoarea ei tipuri și caractere, nu poți crea cîntece cu răsunet.

---

*) Referat întocmit de către Organizaţia de bază P.M.R. a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi prezentat în cadrul cenaclului de cîntece de masă din ziua de 3 decembrie 1957.

Există de asemenea, la unii creatori de cîntece, tendințe greșite de a zugrăvi nu dezvoltarea, evoluția evenimentelor, momente ale luptei, ciocnirea dintre pasiuni, ci doar rezultatele finale, concluziile unei acțiuni. Pe un asemenea cîmp sterp al imaginației artistice crește și se dezvoltă nestingherită buruiana cea mai dăunătoare muncii artistice: rutina și șablonul.

Aceste practici au fost tolerate ani de-a rîndul în creația cîntecului de masă; ele ne-au împiedicat să ieșim din sfera îngustă a imaginilor și mijloacelor muzicale care s-au format și canonizat în anii din urmă.

Deși în ultima vreme au fost părăsite în mare măsură unele dogme care frînau dezvoltarea creației de mase, nu a fost încă realizată pe deplin acea mare, hotărîtoare cotitură, care să descătușeze cîntecul din vechile-i și rigidele-i tipare.

Existența șablonului și a rutinei se explică de asemenea, în bună parte, prin autoliniștirea unor compozitori, prin stagnarea în munca lor profesională, prin încetarea căutărilor creatoare cu scopul lărgirii și îmbogățirii mijloacelor de exprimare muzicală.

O altă deficiență supărătoare în domeniul cîntecului de masă este legată de problema răspunderii în creație. Sistemul de „tutelă" a compozitorilor manifestat în trecut, cînd pentru creația unui compozitor răspundeau comisiile, editurile, redacțiile ș. a. a fost dăunător dezvoltării diferitelor curente creatoare. Sîntem de părere că, în primul rînd, creatorul este răspunzător personal de calitatea cîntecului său. Aceasta nu exclude cîtuși de puțin posibilitatea pentru oricare compozitor de a consulta un colectiv sau un muzician în vederea unui schimb de păreri.

Adeseori, „sfaturile" date de comisii obligau pe compozitor să găsească o altă întorsătură melodică, o nouă conducere a vocilor, un alt caracter ritmic și o nouă armonizare, ceea ce făcea ca pînă la urmă cîntecul cu pricina, în urma acceptării „directivelor" primite, să nu mai aparțină creatorului respectiv ci să fie opera de reconsiderare, de ajustare a unei comisii sau a unei redacții. Așa cum spune Haciaturian într-un articol al său, cîntecul nostru pentru care autorul s-a zbuciumat, a gîndit și a simțit, este dus acasă și „pieptănat" ca un manechin de frizerie.

Față de creșterea neîncetată a cerințelor spirituale și estetice ale poporului, față de creșterea continuă a nivelului cultural al maselor, vechile șabloane nu-și mai pot găsi ecou în inimile ascultătorilor. Totodată, contemporaneitatea ridică în fața compozitorilor și a poeților, noi și importante sarcini în crearea unei fizionomii corespunzătoare a cîntecului de masă.

Ce împiedică pe unii compozitori să creeze melodii cu adevărat originale, diferite după conținut, caracter și temperament? De unde ar trebui ei să soarbă mijloace noi de exprimare, demne de noile teme ale vieții?

În primul rînd din puternicul izvor al creației poporului, această bază a bazelor în orice artă mare adevărată. Creația noastră populară este într-adevăr atotcuprinzătoare din punct de vedere al tematicii sale, al coloritului ei bogat, al fanteziei și nesecatei sale inventivități modale și ritmice. Cîntecele poporului care vorbesc despre bucurie la fel de bine ca și despre durere, știu să dezvăluie atît de felurite sentimente omenești.

★

O altă preocupare care a frămîntat și frămîntă pe creatorii noștri de cîntece este cea privitoare la caracterul popular în creația de cîntece, care nu se rezolvă prin simpla prezență a formei naționale. Un cîntec de masă devine cu adevărat popular dacă în afară de exprimarea făcută într-o formă națională, se oglindesc în el, în mod veridic și sincer, cele mai caracteristice fenomene ale vieții; devine cu adevărat popular dacă acel conținut de viață ce va să fie redat este întruchipat în imagini muzicale puternice, inspirate, capabile să intereseze și să emoționeze, dacă există o perspectivă justă a contemporaneității, dacă muzica poartă înainte, educă și dezvoltă gustul artistic al oamenilor.

Adeseori, mărginirea la înțelegerea formei naționale se manifestă prin citarea sau pastișarea întocmai a diferitelor elemente componente ale cîntecului popular. Unde duce acest drum necreator? La fabricarea de cîntece lipsite de viață, la construirea și dezvoltarea în mod artificial, pe bază de lipire a unor formule stereotipe, a melodiei, armoniei și formei. O astfel de metodă pe care nu o putem numi de creație, duce fatal la ștergerea și anihilarea oricărei manifestări a individualității compozitorului. Și ea este una din cauzele care au dus la sărăcia spiritului cîntecului de masă.

Într-un cîntec, muzica poate exprima mai mult decît textul cu condiția ca textul să fie poetic, bogat în conținut, întruchipînd reprezentativ un *subiect* veridic din viață.

Cîntece bune *cu subiect* apar foarte rar în creația noastră. S-a stabilit un fel de standard de medie aritmetică în ceea ce privește textele cîntecelor, care au devenit atît de generale și de șubrede încît ar fi posibil, fără nici o greutate, să scoți sau să schimbi locul unor cuplete sau chiar al unor versuri în cadrul unui singur text sau chiar între mai multe, fără să sufere poezia.

Astfel se explică apariția acestui noian de cîntece slabe, mediocre, uniforme din punct de vedere al subiectului și de cele mai multe ori lipsite în întregime de subiect.

Aci, forma reprezentativă, vie în exprimare, este înlocuită printr-o retorică rimată de fraze cu caracter general „pe tema zilei", în care subiectul este înlocuit printr-un titlu frapant. Compozitorul, vrînd-nevrînd, urmează și el același drum ca și poetul, confecționînd cu multă ușurință, după șabloane gata construite, întorsături intonaționale bine cunoscute ce rătăcesc de la un cîntec la altul.

E nevoie de cîntece noi, de diferite caractere, forme și subiecte, care să învingă inegalitatea și mărginirea în oglindirea diferitelor teme și imagini din realitatea noastră.

Noi nu avem dreptul să reglementăm reflectarea în cîntec a sentimentelor vii ale oamenilor; de aceea vrem să auzim răsunînd deopotrivă veselia ca și tristețea, izbînda ca și suferința, vrem să îmbogățim conținutul noilor cîntece și să promovăm romantica revoluționară a zilelor noastre, să găsim întruchiparea inspirată pentru a cînta viața poporului nostru în toate aspectele ei.

Totul depinde de atitudinea noastră creatoare față de artă. Trebuie să ne familiarizăm cu varietatea, cu bogăția subiectelor, a formelor și a mijloacelor de expresie, să continuăm să studiem deopotrivă creația poporului cît și moștenirea clasică, fără a neglija, bine-înțeles și experiența noastră proprie acumulată de-a lungul anilor. De asemenea, să studiem cu atenție cîntecele progresiste aparținînd compozitorilor din alte țări. Credem că stimulînd și sprijinind toate căutările creatoare, vom reuși să învingem mărginirea de gen, limitarea tematică, retorica plictisitoare, vom desăvîrși și vom șlefui măiestria realistă.

Una dintre cauzele principale ale rămînerii noastre în urmă este și slăbirea colaborării dintre poet și compozitor. Intr-un trecut nu prea îndepărtat, putem cita numeroase colaborări creatoare, întemeiate pe experiența acumulată. Cîteva cîntece frumoase au fost create datorită acelor colaborări! Acum însă, aceste cupluri s-au desfăcut, s-au separat, în afară de unele cazuri izolate.

Cînd se vorbește despre cîntec nu se relevă îndeajuns marea importanță a cuvîntului. Cuvîntul nu se poate separa de cîntec. Practica dovedește că tocmai acele melodii care pe lîngă o muzică clară au și cuvinte într-adevăr frumoase, sînt cele mai populare și mai apreciate.

Dar în unele cîntece, în locul unor simțăminte adînci și al unor idei profunde, se remarcă mult didacticism și lozinci rimate la repezeală. Or, elementul nou, proaspăt în cîntec, depinde în bună parte și de originalitatea și prospețimea lui poetică. De ce unii autori de texte pentru cîntece scriu uneori ceea ce a mai fost spus o dată și eventual ce a fost spus mai bine? Intr-un text nou este de dorit să găsești o prezentare vie a caracterelor sau a fenomenelor în veșnică mișcare și schimbare; aceasta însă se poate întîmpla numai atunci cînd artistul se apropie cu acea dragoste mare, pătrunzătoare, față de evenimentele descrise de el, față de ceea ce el nu poate să nu scrie. După cum spunea Belinski, o idee, oricît ar fi de bună, nu poate singură să devină o operă de artă; ea trebuie să fie consecința unei opere de artă, iar nu să decurgă din textul acesteia ca o declarație forțată.

Adeseori întîlnim texte în care sînt expuse monoton idei de mult vehiculate, folosindu-se un limbaj lipsit de inspirație, din care nu se desprinde nici o trăsătură a individualității. Și acum, apucă-te și pune pe muzică această proză rimată: va fi greu ca muzica, oricît de bună ar fi, să „îmbunătățească" un text slab, și este neîndoielnic că textul mediocru va coborî cu mult impresia bună asupra muzicii, dacă nu însăși muzica.

După cum nu orice melodie poate fi cîntec de masă, tot așa nu orice poezie se poate folosi ca text pentru un astfel de cîntec.

Putem afirma că, în afară de anumite caracteristici generale care aparțin poeziei, unui text cîntat îi revin o seamă de însușiri speciale. Pe lîngă toate elementele poetice cunoscute, poezia destinată cîntecului de masă are o tehnică deosebită de care poetul trebuie să țină seama. Putem cita doar cîteva din ele: claritatea ideilor, simetria liniei de atmosferă a strofelor, folosirea de cuvinte cu sferă de înțelegere cît mai largă în masă, întrebuințarea de cuvinte cantabile etc.

Mai există o problemă nevralgică avînd raport direct cu calitatea poeziei noastre pentru cîntec: mulți compozitori, unii dintre ei chiar talentați și cunoscuți nu cultivă îndeajuns un adevărat gust pentru cuvînt; ei sînt uneori complet indiferenți față de cuvintele cîntecelor, socotind că principalul este muzica, cît despre cuvinte... nu interesează calitatea lor, pentru că muzica oricum își va primi drepturile ei morale și materiale. Această mentalitate greșită face ca multe cîntece să moară înainte de a se naște, sau în cel mai bun caz să aibă parte de o viață foarte scurtă.

De asemenea — de ce s-o ascundem — se pare că unii compozitori nu au pe raftul lor de cărți, nici măcar o singură culegere de poezii pe care s-o răscolească în căutarea unui nou subiect. Urmare este că atunci cînd se discută calitatea unei poezii destinată pentru un cîntec, aprecierile compozitorilor se dovedesc a fi de cele mai multe ori extrem de diletantistice. Dacă mulți dintre compozitori ar fi mai buni cunoscători ai poeziei, nu ar permite ca în cîntecele lor să se strecoare cuvinte deșarte, stereotipe, ba uneori chiar triviale și ar face distincție între adevăratele versuri și surogate. Din cauza lipsei de gust pentru poezie, adeseori ei preferă să colaboreze cu textieri „binevoitori", gata să scrie oricînd, pe orice temă cerută.

Lipsa vădită de interes pentru genul cîntecului de masă o dovedește și critica noastră muzicală, care în loc să meargă în pas cu creația de masă, să ajute dezvoltarea ei, să îndrume și să critice, în sfîrșit să trăiască o viață de creație încordată, preferă să stea deoparte, indiferentă sau comodă. In revista „Muzica", în „Contemporanul" și în alte publicații de specialitate, se publică rareori analize ale noilor cîntece, recenzii asupra volumelor de coruri apărute sau cronici ale concertelor corale.

De ce nu înțeleg criticii că tocmai ei sînt primii chemați să dezbată pe larg problemele cîntecului de masă pentru a ajuta publicul să-și formeze un gust artistic de înaltă calitate? Se vede că ei sînt încă și mai rupți de viață decît compozitorii ; de aici și neîncrederea în justețea aprecierilor lor, teama de a afirma cu entuziasm convingător și simț de răspundere o părere personală în numele maselor largi de auditori.

Un rol pozitiv în dezvoltarea cîntecului de masă romînesc trebuie să-l aibă și atmosfera activă în jurul acestei probleme. Tineretul nostru creator trebuie atras spre acest gen de creație. Dar în ultima vreme, aproape că nu vedem printre autorii de cîntece un nou contingent ivit din rîndurile tinerilor compozitori.

Absolvenții conservatorului, cu rare excepții, nu se interesează îndeajuns de creația de cîntece. Poate că nici clasele de compoziție din cadrul instituțiilor de învățămînt superior nu inspiră studenților un interes permanent pentru creația și măiestria necesară acestui gen.

Pentru reușita deplină a unui cîntec de masă ne îngăduim să reamintim că, în afară de latura teoretică a creației acestui gen, este necesară cunoașterea unor elemente ale tehnicii profesionale specifice muzicii corale.

În referatul de față, vom încerca să trecem în revistă doar cîteva dintre ele, pe care le considerăm de mai mare importanță.

1. *Structura*

Structura cîntecului de masă are două laturi :

a) latura componistică, cuprinzînd principalele forme clasice consacrate ;

b) aranjamentul impus de formația căreia i se adresează cîntecul.

Cîntecul de masă poate fi foarte variat, dar caracteristica sa principală rămîne totdeauna claritatea și conciziunea.

În practica noastră muzicală s-a manifestat un abuz în ce privește folosirea aproape exclusivă a formei de marș sau cîntec, bazat pe construcția strofă-refren. Pentru îmbogățirea formei de exprimare a cîntecului de masă este imperios necesară o lărgire a vechilor tipare prin întrebuințarea unor forme de lied, rondo, temă cu variații, scherzo și altele. Bineînțeles că forma de exprimare aleasă trebuie să corespundă perfect conținutului de idei, redat prin versurile respective.

2. *Melodia*

În ce privește materialul melodic folosit îndeobște în cîntecul nostru de masă, trebuie să remarcăm aceeași îngustare a sferei intonaționale. Aceleași sîrbe, hore, jocuri, doine precum și anumite întorsături melodice specifice cîntecului revoluționar rus sau sovietic, folosite în mod necreator în creația de masă romînească. Nu au fost îndeajuns valorificate întorsăturile melodice ale altor categorii de melodii din folclorul nostru cum sînt de pildă baladele, strigăturile și altele.

Dar ceea ce este mai important, este efortul pe care compozitorii noștri sînt datori să-l facă pentru a ajunge la o melodie proprie în spiritul folclorului nostru și nu imitîndu-l.

În afară de acestea reamintim că este absolut necesară legătura organică dintre invențiunea melodică și conținutul imaginilor din text.

Și acum, cîteva amănunte de scriitură corală pe care desigur compozitorii noștri, în majoritate, le cunosc, dar pe care le uită uneori sau le subestimează în practica lor.

1. Melodicitatea să fie principiul general aplicat cu strictețe, la toate vocile.
2. Armonia să reiasă din împletirea firească a mersului vocilor și nu din acorduri armonice împletite în serie.
3. Melodia să se desfășoare pe registrele cele mai bune ale glasului omenesc.
4. Punctele culminante și notele de rezistență să evite notele de trecere ale registrului glasului.
5. Intervalele dificile să fie bine preparate și firesc aduse la construcția melodiei.
6. Notele alterate să fie plasate cu rost și pregătite din vreme.

3. *Sonoritatea corului*

Este știut că sonoritatea aparatului folosit : cor, solist, cor cu acompaniament etc. exercită o influență emoțională puternică asupra auditorului și chiar asupra interpretului.

O bună sonoritate slujește în mod activ exprimarea veridică a conținutului de idei numai atunci cînd se urmărește, în mod deosebit, reliefarea melodiei ca principal element de expresie. Sonoritatea corului se obține, în general, printr-o justă distribuție a vocilor, printr-o economie de folosire, de mișcare și de îmbinare a diferitelor voci, printr-o menajare judicioasă a lor, plasîndu-le în registrele cele mai potrivite. Adeseori, lipsa de grijă pentru amănunt face ca unele cîntece bune să nu fie îmbrățișate cu căldură de către coriști în primul rînd, și în al doilea rînd, de către public.

Dacă aruncăm o scurtă privire asupra unor partituri tipărite mai de mult și chiar mai recent, constatăm cu părere de rău că multe din ele nu sînt cîntate de către coruri pentru că nu satisfac acest cerințe, în aparență nesemnificative. Dacă le analizăm din punctul de vedere enunțat mai sus, ne dăm seama că lipsa de măiestrie este una din cauzele care determină inaccesibilitatea lor.

4. *Mijloacele coloristice*

Putem afirma că puțini compozitori dintre cei care scriu cîntece de masă, știu să folosească mijloacele coloristice în tratarea măiestrită a cîntecului de masă, știu să coloreze materialul sonor în așa fel încît acesta să slujească mai bine ideea, conținutul, deci piesa muzicală respectivă.

În cîntecul de masă, în mod practic, găsim două feluri de prezentare :

1. Cîntece cu acompaniament de pian.
2. Cîntece pentru cor à cappella și eventual cu solist.

1. În cîntecul pentru cor sau solo cu acompaniament de pian, felul în care acesta din urmă este întrebuinţat ca bogăţie de registru, ca însufleţitor preţios al melodiei, ca variaţie de culoare, fără să mai vorbim despre importanţa acompaniamentului ca participant activ în redarea conţinutului, lasă în general mult de dorit Astfel, de multe ori pianul sau face numai un oficiu armonic, sau mai mult estompează claritatea melodiei decît o pune în relief; alteori, pianul nu face decît să dubleze funcţiile corului.

2. Mijloacele coloristice pot fi folosite şi în corurile à cappella. Dintre ele cităm:

— dialog între voci sau între solişti şi cor:
— subţierea pastei sonore la 1, 2 sau 3 voci atunci cînd textul o cere;
— ecoul;
— onomatopeia;
— glissando;
— cor vorbit, strigături etc.

Repetăm: folosirea tuturor acestor mijloace coloristice trebuie pusă în slujba unei mai bogate şi mai veridice redări a unui conţinut poetic.

Toate aceste elemente menţionate, de ordin tehnico-profesional, nu rezolvă însă — ele singure — problema măiestriei în sensul complex al cuvîntului. Aci intervine, desigur, în afara unui meşteşug bine stăpînit, talentul, cultura fiecăruia, orizontul său de viaţă, ataşamentul lui faţă de popor.

Dar însuşirea în timp, cu seriozitate, a tuturor acestor elemente importante de către un creator al vremurilor noastre condiţionează, într-o însemnată măsură, calitatea creaţiei sale. Şi trebuie să recunoaştem că dacă avem multe cîntece nereuşite, aceasta se datoreşte în bună parte serioaselor deficienţe sus-menţionate.

*

Am vrea să relevăm acum un alt aspect important, strîns legat de problemele ce ne preocupă, şi anume: rolul educativ al cîntecului de masă.

În toate vremurile, cîntecul de proporţii mici, cîntecul de masă, a avut rolul de a cuceri masele, de a le însufleţi şi mobiliza în slujba realizării unei anumite idei. Sînt prea bine cunoscute exemplele citate atît de des: Marseillaise. Internaţionala, Marşul Partizanilor şi printre cîntecele noastre: Cîntecul Partizanilor păcii, Steagul Partidului, Hei rup şi altele, care au avut un larg şi adînc ecou în mase.

În zilele noastre, cîntecului de masă îi este dat a fi şi mai mult un factor de animare şi de educare artistic-muzicală a poporului, de înălţare şi de avînt patriotic, rol pe care o seamă de cîntece bune l-au şi îndeplinit de altfel cu mult succes pînă acum. Se înţelege de aici cît de legitim este interesul pe care trebuie să-l atribuim acestui gen de muzică.

Intre o creaţie de masă şi calitatea gustului artistic al maselor există însă o influenţă reciprocă permanentă. O creaţie de slabă calitate artistică poate face ca spiritul de discernămînt al maselor să rămînă în urmă, iar pe altă parte, un asemenea gust artistic nedezvoltat atrage după sine o slăbire, o minimă rezistenţă a înşişi creatorilor faţă de propria lor creaţie.

Tocmai din această cauză se cere ca efortul pentru ridicarea culturii noastre muzicale pe o treaptă superioară să fie susţinut cu forţe egale din ambele direcţii.

Se observă, de pildă, o anumită slăbire a interesului maselor pentru cîntecul de masă manifest, datorită:

a) alcătuirii repertoriilor ansamblurilor corale ma mult din cîntece populare, doine, jocuri, romanţe, valsuri etc.;

b) unei anumite rezerve a coriştilor faţă de acest gen de cîntece, ajungînd uneori — după cum afirmă unii dirijori — să respingă de la bun început şi chiar fără a cerceta, orice asemenea lucrare.

Ca exemplu grăitor, am putea cita cazul întîmplat cu ocazia celui de-al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori, cînd, la organizarea concertului festiv, a trebuit să fie adus din Oraşul Stalin un cor pentru a executa în cadrul programului şi cîteva cîntece de masă, de altfel dintre cele mai populare. Aceasta deoarece nici unul din corurile premiate cu prilejul acestui concurs nu avea în repertoriul său aceste piese.

Chiar dacă asemenea fenomen nu ar fi general, el trebuie să ne dea serios de gîndit.

Paralel cu această atitudine faţă de cîntecul de masă, se mai poate observa o vădită atracţie a auditorului şi interpreţilor către genul distractiv, ceea ce în mod normal nu ar constitui nici o vină. Dar această unilateralitate a interesului artistic nu poate contribui de loc la evoluţia firească a gustului muzical al maselor, la însuşirea completă, în mod armonios, a culturii muzicale.

Cît priveşte masele de tineret şi chiar o parte a tineretului şcolar, acestea au fost — pînă acum cîtăva vreme — lipsite de educaţia muzicală sistematică. O asemenea îngustare a gamei de sensibilitate sufletească, este cu atît mai mult de luat în considerare. Aşa fiind situaţia, se impune a se cerceta îndeaproape cauzele şi a se lua măsuri care, aplicate cu înţelegere şi răbdare, să ducă la o dezvoltare armonioasă a interesului şi gustului artistic al maselor pentru cîntecul de masă, pentru muzică în general. Ne bucurăm că în ultima vreme aceasta a devenit una din problemele de primă urgenţă.

Factorii care determină educaţia muzicală a maselor se leagă de:

1. creaţie;
2. învăţămînt;
3. organizare.

Astfel, crearea a numeroase cîntece slabe, aşa cum s-a arătat, a dus la minimalizarea şi chiar la banalizarea unei tematici înalte, inspirată din viaţa noastră nouă şi implicit la slăbirea interesului artistic al maselor pentru o creaţie care-şi propunea, dar nu reuşea decît în chip superficial, să oglindească un asemenea conţinut.

Pe de altă parte, preferinţa ansamblurilor corale pentru armonizări de melodii populare a făcut ca înşişi compozitorii — care altădată au scris frumoase cîntece de masă — fie să abordeze un alt gen de muzică, fie să înceapă şi ei să prelucreze folclorul.

Despre importanţa învăţămîntului muzical în cadrul şcolilor de tot felul credem că nici nu mai este nevoie să insistăm. Scoaterea muzicii din programa analitică timp de mai mulţi ani, îşi arată de-abia acum „roadele". Un şir de cîteva generaţii analfabetice din punct de vedere muzical, cu greu pot fi aduse pe făgaşul unei largi înţelegeri a muzicii de genuri şi de forme mai complexe. Îndreptarea acestor lipsuri de către organele de Stat curmează, pentru viitor, perpetuarea unor asemenea fenomene negative.

Mai sînt şi alţi factori. În primul rînd dirijorii, cei dintîi chemaţi să dea viaţă creaţiei de cîntece, să educe cu răbdare, pricepere şi perseverenţă pe corişti şi, prin concertele lor, însăşi masele, trebuie să fie fără întîrziere organizaţi într-o formă oarecare (uniune, asociaţie, sindicat etc.). Numai aşa se va putea trece la ridicarea nivelului lor ideologic şi profesional, la orientarea acestor forţe pe linia promovării cîntecului de masă *ca factor important în educarea artistică şi mobilizarea poporului în efortul său uriaş de clădire a socialismului.*

★

Unul dintre factorii cei mai importanţi pentru progresul creaţiei romîneşti şi ridicarea nivelului cultural-artistic al poporului, *îl constituie difuzarea creaţiei.* In funcţie de difuzarea bună sau rea, un cîntec poate să trăiască sau să dispară şi deci să-şi atingă ţelul sau nu.

Nu rare au fost cazurile cînd o lucrare, deşi mediocră, a căpătat, datorită unei bune difuzări, o circulaţie în masă, în timp ce o lucrare mai valoroasă, nefiind bine sau de loc difuzată, a fost depăşită de evenimente şi pierzînd astfel orice interes pentru interpreţi, a rămas necunoscută. De unde începe de fapt difuzarea? De la comisiile de creaţie. După ce acestea au găsit o lucrare bună de difuzat şi eventual după unele îndreptări ale autorului, ea urmează să pătrundă în masă. De aci încolo însă apare un şir lung de peripeţii legate de fosta secţie muzicală de la E.S.P.L.A. Lucrările soseau una după alta şi se aşezau la rînd, aşteptînd să fie tipărite, după un an, doi sau niciodată. Aşa se face că lucrările pentru însămînţările din primăvară apăreau în toamnă, cîntecele închinate zilei de 23 August apăreau la 7 Noiembrie şi aşa mai departe. De asemenea, cîntecele apăreau într-un număr insuficient de exemplare şi erau difuzate uneori unde nu trebuia, ajungînd chiar hîrtie de împachetat.

Radiodifuziunea are o contribuţie însemnată în difuzarea cîntecului de mase. În ultimul timp ea face însă un deserviciu acestui gen. Astfel, prin repetarea programelor de cîntece care conţin aceleaşi piese, auditorul a fost plictisit, manifestînd dezinteresul faţă de acest gen. Faptul că majoritatea cîntecelor bune scrise în ultima vreme nu au fost imprimate şi difuzate prin radio, a făcut să se reflecte o mare sărăcire în acest gen de creaţie, ceea ce a dus la desconsiderarea lui de către masele de ascultători şi în bună măsură de către interpreţi.

Difuzarea cîntecului de mase cu ajutorul ansamblurilor se face de asemenea cu mare greutate. Ansambluri cu posibilităţi mari ca cele ale C.C.S., M.F.A., Sfatului Popular, M.A.I., înlocuiesc din ce în ce mai mult în repertoriile lor cîntecul de mase cu lucrări din opere sau operete şi mai ales cu prelucrări de folclor. Faţă de această situaţie se impune luarea unor măsuri menite să îmbunătăţească difuzarea şi interpretarea cîntecului de masă. Dintre acestea cităm:

1. Consfătuiri periodice în probleme de creaţie şi difuzare a cîntecului de masă între Ministerul Invăţămîntului şi al Culturii, Uniunea Compozitorilor, Radio, Ansambluri, pentru elaborarea unui plan de măsuri de a cărui îndeplinire să răspundă aceste foruri. Inceputul a şi fost făcut cu prilejul Săptămînii Muzicii Romîneşti.
2. Instituirea de către Ministerul Invăţămîntului şi al Culturii a unui premiu anual pentru cel mai bun cîntec de masă.
3. Instituirea unui premiu de către C.C.S. şi de către Casa Centrală a Creaţiei populare, pentru cea mai bună interpretare şi cel mai bogat program de cîntece de masă.
4. Incheierea de către Radiodifuziune a unei convenţii de colaborare cu diferite ansambluri, care să realizeze lunar imprimări de cîntece de masă, astfel încît această sarcină să nu revină în mod exclusiv corului Radio. Pentru recomandarea materialului se va putea cere sprijinul Uniunii Compozitorilor.
5. Intensificarea emisiunilor speciale la Radio, consacrate compozitorilor şi creaţiei lor de cîntece de masă.
6. Reîmprospătarea continuă a repertoriului de cîntece de masă difuzate prin Radio.
7. Organizarea de concerte publice ale ansamblurilor corale cu cît mai multe prime audiţii.
8. Orientarea — de către Casa Centrală a Creaţiei populare — a dirijorilor de cor în alegerea şi alcătuirea repertoriului, militîndu-se în special pentru promovarea cîntecului de masă.
9. Tipărirea cîntecelor de masă în foi volante pentru a fi mai ieftine şi într-un număr cît mai mare de exemplare. Editarea unor caiete cu cîntece închinate anumitor sărbători, dar nu neapărat în preajma acestora, ci astfel încît să fie valabile mai mulţi ani. Publicarea de material didactic privind tehnica şi scriitura cîntecului de masă.

Se impun, de asemenea, următoarele măsuri organizatorice:

1. Organizarea dirijorilor de cor din întreaga ţară într-o asociaţie sau uniune.
2. Intrucît partiturile sînt în general scumpe şi dirijorii de cor nu le pot procura, propunem ca Ministerul Invăţămîntului şi al Culturii să găsească o soluţie pentru a face abonamente tuturor cluburilor din întreprinderi şi instituţii care

au ansambluri corale şi care dispun de fonduri culturale.

3. Întreprinderea „Electrecord“ să înregistreze cele mai valoroase şi mai noi cîntece de masă, realizînd abonamente la cluburi şi la staţiile de radioamplificare.

4. Uniunea Compozitorilor şi Fondul Muzical să îngrijească în mod permanent ca membrii săi să aibă un contact mai strîns cu oamenii muncii, organizînd vizite şi deplasări în uzine, gospodării agricole, şantiere etc.

5. Activizarea criticii muzicale în jurul problemei cîntecului de masă, în revista „Muzica“ şi în alte publicaţii.

★

Credem că aşa cum a fost nevoie în anii trecuţi de o întreagă perioadă de căutare şi de experienţă pentru ca muzica de masă să-şi cucerească un loc corespunzător în ansamblul muzicii romîneşti, specific pentru treapta de dezvoltare din acea perioadă de timp, şi astăzi este nevoie de un alt proces de acumulare, de noi frămîntări pentru a depăşi vechile tipare şi a găsi noi posibilităţi de expresie potrivite cerinţelor spirituale mereu crescînde ale contemporaneităţii.

Este un fapt îmbucurător că putem ilustra un început de împlinire a acestui deziderat prin unele realizări prilejuite de importantele evenimente din acest an. Cu mîndrie menţionăm succesele dobîndite de compozitorii noştri la diferite concursuri naţionale şi internaţionale care au avut loc în perioada de care ne ocupăm. Astfel:

a) La concursul naţional organizat în cinstea celui de al VI-lea Festival al Tineretului de la Moscova, au fost distinşi cu premii următorii: Premiul I: Radu Paladi; Premiul II: Ileana Marinescu şi Vasile Timiş; Premiul III: Dumitru Bughici şi Eugen Teger.

Hors Concours: Ioan Chirescu şi Vasile Popovici.

b) La Concursul Internaţional de la Moscova: Premiul I: Radu Paladi, Ileana Marinescu, Premiul III: Vasile Timiş.

c) La concursul iniţiat de M.F.A. au obţinut premii: George Derieţeanu, Sergiu Sarchizov şi Col. D. Eremia.

d) La concursul iniţiat de C.C.S.: Premiul II. Theodor Bratu, Const. Palade; Premiul III: Bruno Reinhardt.

e) La concursul organizat de Casa Centrală a Creaţiei populare: Premiul III: Laurenţiu Profeta. Menţiuni: Th. Bratu, Gh. Derieţeanu, Sorin Vînătoru.

De asemenea, s-au constatat frumoase rezultate în legătură cu cîntecele scrise cu prilejul aniversării răscoalelor din 1907 şi în cinstea a 10 ani de Republică. Dintre acestea, remarcăm următoarele piese care se evidenţiază prin noi căutări creatoare: poemul „1907“ (text Petre Ghelmez) de Th. Bratu, „Cinstire“ (text Ioan Boldici) de Zaharia Popescu, „Cîntec haiducesc“ (versuri populare) de Mircea Neagu, „Doină haiducească“ de Gh. Derieţeanu.

Cîntecele pentru Republică, pe care le considerăm ca mergînd înainte pe aceeaşi linie de dezvoltare, au fost ascultate în cadrul audiţiei festive din 17 decembrie 1957.

Ne dăm seama că o asemenea misiune nu poate fi realizată prin eforturi izolate ale unei categorii restrînse de compozitori specializaţi numai în acest domeniu de creaţie. Este o datorie patriotică a fiecărui compozitor de talent să contribuie cu toate forţele la o reînflorire a cîntecului de masă romînesc, dăruind pentru realizarea acestei acţiuni comune tot ce are mai preţios din individualitatea sa artistică.

În primul rînd, trebuie să ducem lupta pentru îmbogăţirea tematicii, lărgirea vechilor forme şi stimularea unei diversităţi cît mai mari a genurilor şi a aranjamentelor.

Considerăm că tematica oglindită în cîntecul de masă contemporan cere în mod imperios o mare bogăţie şi varietate de teme. Creatorii sînt chemaţi să înfăţişeze viaţa în toate laturile ei, pentru că numai astfel creaţia noastră va izbuti să reflecte realităţile atît de complexe ale epocii noastre.

Să nu ne speriem dacă pe drumul căutărilor noastre vom scoate la iveală forme mai mari, mai complexe, care folosesc mijloace de expresie avansate, dar în aceeaşi măsură să luptăm pentru cîntecele mai mici dar măiestrite, acele cîntece care devin cu timpul, datorită simplităţii, expresivităţii şi plasticităţii lor, tovarăşi de viaţă şi de muncă ai milioanelor de oameni din ţara noastră.

Elementul nou în muzica de masă va răsări şi din abordarea de către creatori a cîntecelor cu subiect, cu acţiune vie, desprinsă din viaţă. Nu se poate ca anecdoticul să nu trezească în creator dorinţa de a găsi o exprimare caldă, emoţională, originală, după cum nu se poate ca asemenea cîntece să nu trezească interesul auditorului şi al interpreţilor.

În încheiere, revenind asupra problemelor care frămîntă în momentul de faţă pe creatorii muzicii de masă, preocupaţi de căutarea şi cristalizarea fizionomiei cîntecului de masă al vremurilor noastre, credem că este necesar ca toţi compozitorii care au un cuvînt de spus, să-şi unească forţele pentru găsirea unui drum creator, a unor noi şi interesante posibilităţi în dezvoltarea acestui gen.

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Tradiţie şi inovaţie în muzică

de **ZENO VANCEA**

Pentru muzicianul zilelor noastre, care asistă la lupta unor concepţii, a unor curente şi stiluri, cum nu a mai fost niciodată în decursul istoriei muzicii — problema *tradiţiei şi a inovaţiei în muzică* nu este numai de o pasionantă actualitate, dar şi de o deosebită importanţă pentru justa sa orientare ideologică şi profesională.

Examinînd situaţia de azi a muzicii universale vom putea constata, oarecum schematic, existenţa a 5 mari curente muzicale:

1. *Curentul tradiţionalist* continuator al gîndirii muzicale clasice, desigur într-un sens lărgit, păstrător al fundamentelor ei — tonalitatea şi funcţionalitatea, cuprinzînd personalităţi componistice bine distincte din ţări cu culturi muzicale deosebite, ca de exemplu Honegger, Britten, Prokofiev, Şostakovici şi alţii. O ramură a acestui curent poate fi considerat pînă la un punct *neoclasicismul,* în general, bazat şi el pe tonalitate şi funcţionalitate, dar deosebit ca atitudine psihică, printr-un categoric antiromantism şi, din punct de vedere al tehnicii componistice, prin îmbrăţişarea formelor polifone ale barocului. Printre reprezentanţii acestui curent, cu toată similitudinea în conţinut şi formă şi tehnică componistică, se numără personalităţi totuşi atît de diferite ca Strawinsky, Malipiero, Casella, Petrassi etc. O situaţie oarecum aparte o are Hindemith care, pe lîngă trăsături neoclasice *(neo-baroce),* prezintă şi unele trăsături ce îl situează în prima linie a moderniştilor.

2. *Curentul valorificării potenţelor creaţiei muzicale populare:* în acest curent pot fi încadrate şcolile muzicale ale acelor naţiuni care, pînă în prezent, nu au contribuit de loc sau numai într-o măsură foarte mică la dezvoltarea generală a muzicii. Spaţiul geografic care cuprinde aceste şcoli naţionale este imens, el se întinde de la Extremul Orient pînă în America de Sud. Cele mai multe dintre aceste şcoli, pornind de la specificul muzicii populare a naţiunii respective, îmbogăţesc gîndirea muzicală cu o serie de elemente noi, în general necunoscute în muzica occidentală — un nou fel de a folosi sistemul modal, o structură armonică derivată din moduri, o mare bogăţie ritmică etc. etc. După stadiul culturii muzicale generale a naţiunilor respective, gradul de dezvoltare a acestor şcoli este foarte diferit, deci cu un rol mai mult sau mai puţin important în dezvoltarea muzicii universale contemporane. In fruntea acestor şcoli naţionale trebuie plasate fără îndoială cele aparţinînd spaţiului geografic din sud-estul european şi republica armeană din U.R.S.S. care au dat pînă acum cele mai de seamă personalităţi muzicale din domeniul muzicii naţionale, şi, în acelaşi timp, personalităţi a căror activitate componistică a avut un răsunet mondial: Bela Bartók, George Enescu, Leos Janacek, Zoltan Kodály din Europa de sud-est, şi Aram Haciaturian din republica armeană din U.R.S.S.

3. Al treilea mare *curent muzical* este cel *dodecafonic,* despre care apologeţii săi susţin că reprezintă platforma unui nou stil universal (ca acela de pe vremea polifoniei medievale, cultivat la timpul său nu numai în ţările de cultură clasică muzicală, Italia, Franţa, Ţările de Jos, dar pretutindeni în Europa cultă a acelei epoci, Spania, Anglia, Germania, Cehia, Polonia, Danemarca etc. sau acela de pe vremea Barocului).

Deşi sistemul dodecafonic reprezintă o negare categorică a fundamentelor sistemului clasic de gîndire muzicală — tonalitate, funcţionalitate, deosebire principială între consonanţă şi disonanţă — totuşi faţă de o altă ramură a acestui curent muzical, care în Occident cîştigă, cel puţin pentru moment, din ce în ce mai mulţi adepţi, dodecafonismul de tip schönbergian mai păstrează încă multe legături cu creaţia muzicală a epocilor anterioare: în primul rînd, nu neagă conţinutul emoţional al muzicii, deşi cel puţin într-o anumită perioadă compozitorii dodecafonici — în frunte cu creatorul sistemului, Arnold Schönberg şi cu cel mai de seamă elev al său, Alban Berg — cultivau cu o specială preferinţă anumite domenii ale simţirii, spaima, groaza, penumbrele freudiene.

In schimb, cealaltă ramură pornind iniţial de la creaţia unui alt elev de seamă al lui Schönberg, Anton von Webern, răstoarnă toate concepţiile estetice valabile de pînă acum, înlocuind elementul afectiv al muzicii cu unul de natură pur intelectuală.

Dacă creaţia urmaşilor lui Webern mai păstrează încă totuşi un element comun cu muzica de pînă acum şi anume *sunetul muzical,* cel de al *cincilea curent* — pe care în lipsa unui termen mai potrivit îl numim cel de *muzică experimentală* — înlocuieşte acest tradiţional element de exprimare muzicală cu sunetul neorganizat, cu zgomotul.

Dacă după această sumară trecere în revistă a curentelor existente în creaţia muzicală de azi, am examina creaţia fiecărui curent mai în amănunt, ni s-ar deschide un larg cîmp de cercetări în ceea ce priveşte raportul între elementul de tradiţie şi de inovaţie existent în fiecare din aceste curente.

Pornind de la constatarea că creaţia muzicală de azi este rezultatul unei dezvoltări multimilenare, dezvoltare străbătută pas cu pas, argumentul istoric ne va furniza cheia unuia dintre aspectele problemei, acela al creşterii ei *materiale,* al lărgirii permanente, dar treptate a mijloacelor de realizare şi de expresie muzicală — fiecare epocă, fiecare generaţie preluînd de la antecesori muzica ajunsă la un anumit grad de dezvoltare, continuînd apoi această dezvoltare cu un aport mai mare sau mai mic.

Astfel, de exemplu, *pentatonicul* care a reprezentat prima etapă a unei adevărate culturi muzicale — deşi primitivă încă, dar creatoare a primelor sisteme muzicale, după cum spune muzicologul maghiar Szabolcsi Bencze, „Urkultur" — nu a fost posibilă decît străbătînd, poate în intervale de milenii, pas cu pas toate fazele epocii *prepentatonice.*

Faza mai înaintată a monodiei, cea *heptatonică,* iarăşi nu a fost posibilă decît prin dezvoltarea mai departe a bazei pentatonice existente.

De la o anumită epocă, dezvoltarea se accelerează, în loc de milenii ea se petrece în cîteva secole; dar cu toţii ştim din istoria muzicii, ce drum anevoios a parcurs polifonia de la formele primitive ale organumului, cantus gemellus şi faux-bourdon-ului, pînă la missele lui Palestrina sau madrigalele lui Orlando. Ne dăm seama ce muncă uriaşă de experimentare a tehnicii imitatorice reprezintă activitatea compozitorilor din primele două şcoli niederlandeze, explorînd pas cu pas acest uriaş domeniu, necunoscut pînă la ei, al muzicii, fiecare generaţie de compozitori, fiecare compozitor în parte, fiind nevoiţi a-şi însuşi mai întîi experienţele antecesorilor pentru a putea merge mai departe.

Analizînd cu atenţie această lentă, dar permanentă dezvoltare a bazelor *materiale* ale muzicii — ale cărei cauze le vom analiza în cele ce urmează — în mod involuntar ni se impune o sugestivă asemănare cu un proces similar de dezvoltare, parcurs de flora şi fauna pămîntului de la treapta cea mai primitivă a vietăţilor monocelulare, pînă la organismul diferenţiat al unor plante şi al animalelor mamifere. Printr-un proces multimilenar de adaptare şi selecţiune, plantele şi animalele de cea mai complexă organizare celulară s-au dezvoltat din acele vietăţi monocelulare care au reprezentat prima manifestare de viaţă. Şi în muzică, tot viaţa a fost cea care a determinat acest proces de dezvoltare de la formele simple la cele din ce în ce mai complexe. O dezvoltare generală a condiţiilor materiale ale oamenilor a dus mereu la forme noi de viaţă, care la rîndul lor au lărgit mereu sfera de simţire şi gîndire a oamenilor, oglindită apoi într-un conţinut expresiv mai complex al muzicii, fapt care a generat crearea unor noi mijloace de expresie din ce în ce mai complexe.

Şi, după cum vietăţile de azi de cea mai diferenţiată structură celulară îşi au originea lor în nişte strămoşi monocelulari, tot aşa o fugă de Bach, o simfonie de Beethoven, o dramă muzicală de Wagner, îşi au strămoşii lor în acele primitive manifestări ale stenochoriei şi oligochordiei ancestrale, care marchează începutul oricărei practici muzicale mai avansate.

Trebuie însă să ne ferim de a face din aceste deosebiri de complexitate a mijloacelor de expresie unicul *criteriu de judecată* estetică a creaţiilor muzicale, care reprezintă etape diferite ale acestui proces fără oprire a dezvoltării continue a muzicii. Dacă ar fi altfel n-am mai putea înţelege de ce melodii pentatonice ne pot impresiona prin frumuseţea, prin forţa lor expresivă, întreaga muzică populară de structură monodică şi-ar pierde sensul şi valoarea ei artistică, iar realizări de felul unui oratoriu de Bach sau al unei simfonii de Beethoven, ar transforma toate capodoperele de pînă la ei ale muzicii în nişte simple piese de muzeu, fără înţeles. Or, asistăm azi la un cult din ce în ce mai crescînd al muzicii vocale polifone medievale.

Dezvoltarea muzicii se poate asemăna deci cu un uriaş proces de onto- şi filogeneză, şi dacă de la D'Indy încoace s-a spus de atîtea şi atîtea ori, că fiecare compozitor e fiul cuiva, nu înseamnă altceva decît că fiecare compozitor — sprijinindu-se pe munca altuia sau a altor compozitori dinaintea sa, sau care la rîndul lor, au însumat experienţa unui alt şir lung de compozitori — a parcurs un proces ontogenetic. Cu alte cuvinte fiecare epocă, fiecare generaţie, fiecare compozitor în parte se sprijină deci — exprimîndu-ne cu ajutorul unui alt termen, — *pe tradiţie.*

Şi dacă îmi este permisă o metaforă, aş vrea să compar raportul *între tradiţie* şi *inovaţie* cu un *iceberg:* inovaţie este ceea ce se vede plutind deasupra apelor mării, o parte de obicei neînsemnată faţă de imensa cantitate de gheaţă scufundată şi ascunsă privirii noastre (ce reprezintă tradiţia), care constituie *suportul* părţii vizibile.

Ar însemna să facem de fapt un lung curs de istoria muzicii, dacă am căuta să demonstrăm acest adevăr, la îndemîna tuturor învăţămintelor care se desprind din creaţia muzicală a fiecărei opere şi creator în parte.

Înainte de a acorda atenţia celuilalt aspect al problemei şi anume, *poziţia ideologică a compozitorului de azi faţă de tradiţie şi inovaţie,* este necesar de a examina în prealabil cazul compozitorilor aşa-zişi *revoluţionari,* care înregistrînd cu tentacule foarte fine, schimbări existente deja sau schimbări abia în curs de conturare ale formelor vieţii, schimbă şi ei mersul pînă atunci rectilin al dezvoltării muzicii, scoţînd la iveală mijloace de expresie necunoscute pînă la ei, accelerînd în felul acesta dezvoltarea muzicii într-o direcţie sau alta.

Este necesar să afirmăm în prealabil că istoria muzicii ne arată că niciodată o mare cotitură, o mare reformă muzicală, scoaterea la iveală a unor noi mijloace de expresie muzicală nu au fost făcute de dragul *inovaţiei în sine,* din cauză că oamenii s-au plictisit de tradiție și au vrut să rupă cu ea, pentru a gusta plăcerea ineditului.

Se poate afirma că transformarea cea mai adîncă la care a fost supusă vreodată gîndirea muzicală, s-a petrecut începînd cu veacul al XII-lea pînă pe la mijlocul celui de al XIV-lea, anume: trecerea de la muzica *monodică, unidimensională* la muzica *polifonă, bi-dimensională;* importanța acestei cuceriri în domeniul muzicii nu poate fi comparată decît cu descoperirea perspectivei în domeniul artelor plastice. Această însemnată reformă atribuită în mod greșit celor doi magiștri de la Nôtre Dame, Leoninus și Perotinus — ea în realitate fiind opera unui șir considerabil de muzicieni de dinaintea lor — cu toată noutatea ei radicală se sprijină totuși în bună parte pe tradiție, pe formele pre-polifonice și pe anumite elemente de heterofonie existente în practica populară.

Poate mai puțin importantă în consecințe, dar aproape tot atît de impresionantă prin îndrăzneala ei este revoluționarea mijloacelor armonice de către reprezentanții stilului cromatic de pe la sfîrșitul secolului al XV-lea: Rore, Marenzio și Gesualdo au creat un limbaj armonic care prin îndrăznelile sale cromatice și enarmonice, cu trei secole și jumătate înaintea lui Wagner, ajunge în vecinătatea stilului din „Tristan“ și ca și acesta, adesea se află la limitele tonalității.

Caracterul revoluționar al stilului cromatic constă într-un nou dozaj al acestor elemente armonice care în mod răzleț și accidental se găseau și la unii antecesori și contemporani. Dar în timp ce în creația epocii, elementele cromatice aveau un rol secundar, Gesualdo, mai ales, le folosește într-o concentrare maximă.

Un aspect oarecum deosebit al unei alte reforme de mare însemnătate — nașterea unui nou gen de muzică — îl reprezintă crearea operei. În acest caz, rolul tradiției este incontestabil, dat fiind că cei care au creat opera au urmărit doar reînnoirea vechii drame grecești. De fapt, din această încercare de reînviere a dramei grecești s-a născut ceva cu totul nou, care în afară de subiectul mitologic, nu mai avea nimic comun cu modelul imitat. Actul revoluționar al creatorilor operei rezidă în acomodarea muzicii la exigențele acțiunii scenice; pentru aceasta a fost necesar să se renunțe la polifonie, care pînă atunci stăpînea gîndirea muzicală, și să se îmbrățișeze gîndirea acordică care începuse deja să se contureze în părțile concepute omofon ale misselor și madrigalelor. Nașterea operei înseamnă de fapt nașterea unei gîndiri preponderent armonice, *apariția evului nou al muzicii.* După cum se poate constata, și în acest caz există un complicat *proces dialectic* de îmbinare a unor elemente tradiționale cu elemente noi. Și în această reformă, ca și în general în cele mai multe cazuri de aparent radicale inovații, revoluția nu constă în faptul creării unor mijloace de exprimare absolut inexistente pînă la împlinirea actului revoluționar, ci într-o altfel de combinare și dozare, o altfel de co- și subordonare a lor în raport cu elementele tradiționale, punîndu-se noua combinație de elemente, noul fel de sinteză în serviciul unei noi sensibilități. Un nou fel de sensibilitate a oamenilor se naște sub influența unor noi forme de viață determinate la rîndul lor de transformări mai mult sau mai puțin adînci, în condițiile materiale schimbate ale vieții, cu o puternică repercusiune asupra condițiilor politice sociale și culturale ale unei epoci date.

Reamintind deci că toate transformările în artă și astfel și în muzică s-au întîmplat sub imperiul necesității unui conținut schimbat, necesitate care la rîndul ei a generat găsirea unor noi mijloace de expresie, credem că este necesar de a accentua încă o dată că transformările în muzică nu s-au petrecut aproape niciodată — cu excepția celor mai noi manifestări, așa-zise „artistice“ ale muzicii electronice — sub forma renegării totale a tradiției, cel puțin în ceea ce privește bazele ei materiale. Astfel, bunăoară, heptatonicul este expresia unei alte sensibilități decît pentatonicul, dar îl include în sine; polifonia este cu totul altceva decît monodia, dar ea n-a putut lua naștere decît împrumutînd structura linear-melodică a monodiei. Palestrina reprezintă o altă lume decît muzica din Ars Antiqua, care este o fază anterioară acelei pe care o reprezintă muzica lui Palestrina sau Lasso, dar care nu s-ar fi putut realiza fără această fază premergătoare. Beethoven reprezintă cea mai înaltă expresie a simfonismului, dar fără dezvoltarea anterioară a muzicii instrumentale, muzica n-ar fi putut ajunge la Beethoven. Polifonia instrumentală barocă a unor Vivaldi, Bach și Haendel este expresia unui conținut mult mai bogat decît aceea a lui Frescobaldi sau Sweelink, dar aceasta o condiționează pe cealaltă, superioară ca tehnică.

Și cu acestea am ajuns la un punct unde problema tradiției se leagă de problema, tot atît de refractară unei prezentări schematice, a stilului. Frescobaldi și Bach — ambii produsul unei năzuinți stilistice identice — reprezintă unul tinerețea, celălalt maturitatea, dar ambele stadii sînt expresia acelorași forțe care modelează *faciesul* spiritual al unei epoci; maturitate nu poate exista fără epoca tinereței, dar produsul artistic al tinereței realizat chiar cu deficiențele unui stil care n-a ajuns încă la maturitate, nu-și pierde totuși — după cum arată istoria muzicii — valoarea sa estetică. Uneori, în cursul istoriei muzicii, acest proces de germinare și maturizare lentă a unui stil este purtat de un șir lung de compozitori, în anumite momente procesul se comprimă la intervalul de timp reprezentat de activitatea unei singure generații, în unele cazuri chiar a unui singur compozitor. Un asemenea caz, după cum vom vedea mai tîrziu, îl reprezintă Schönberg și școala sa; într-o formă mai puțin exclusivistă înaintea sa: Debussy. Debussy se sprijină, în ce are el mai revoluţionar, pe un antecesor al său, Musorgski.

Musorgski trage ultimele concluzii din tratarea modală a cîntecului popular şi a cîntecului de strană rus şi revelează o lume armonică nouă. Debussy îşi însuşeşte acest nou fel de sensibilitate armonică dar îl aplică într-un anumit sens modificat, conform esteticii sale personale, demonstrînd astfel un nou caz elocvent de interpătrundere dialectică a inovaţiei cu tradiţia.

Aş vrea să insist aci asupra faptului că noua gîndire armonică a lui Debussy a devenit în bună parte punctul de plecare pentru întreaga muzică modernă; după propria mărturisire a lui Bartók şi Kodály, în realizarea sistemului armonic derivat din structura modală a melodiilor populare, aceştia se sprijină direct pe sistemul armonic al lui Debussy.

Iată deci cum unul dintre cei mai mari revoluţionari ai muzicii contemporane — Bartók, se sprijină în creaţia sa pe un sistem armonic creat înaintea sa de Debussy, se sprijină deci pe o tradiţie care în momentul apariţiei a reprezentat ea însăşi un act de inovaţie revoluţionară a muzicii, prin interpretarea personală a mijloacelor nu mai puţin revoluţionare ale lui Musorgski. Iată deci, cum trei dintre cei mai mari inovatori ai muzicii din ultimii optzeci de ani, se sprijină unul pe altul.

Dar să-mi fie îngăduit să mai insist puţin asupra paralelei Debussy-Musorgski. Musorgski apare, împreună cu ceilalţi compozitori din grupul celor cinci, într-un moment al dezvoltării muzicii ruse cînd curentul oficial, sprijinit de publicul aristocratic, este acela al muzicii italiene de operă. În opoziţie cu acest curent oficial, compozitorii clasici ruşi promovează o artă nouă sprijinită pe creaţia populară. Este îndeobşte cunoscut că această orientare spre creaţia populară, a fost determinată şi de convingerile lor politice progresiste. În actul de creaţie ei s-au sprijinit pe muzica ţăranului rus de o seculară vechime, reprezentînd tradiţia. Tratarea în formele muzicii profesionale a cîntecului popular are drept consecinţă o serie de inovaţii în domeniul armoniei. Iată deci cum însăşi utilizarea creaţiei populare de străveche origine reprezintă, în acea vreme de ploconire unanimă a clasei suprapuse în faţa muzicii occidentale, nu numai un act revoluţionar din punct de vedere muzical, dar şi o profesie de credinţă politică. Iată cum o atitudine politică categoric progresistă îşi capătă sensul ei progresist prin faptul că din punct de vedere artistic se sprijină pe ceea ce muzica rusă avea mai autentic, anume pe străvechea tradiţie a cîntecului popular.

Debussy — considerat pe nedrept de către unii ca reprezentant exclusivist al unei estetici muzicale decadente, aceea a impresionismului — are în creaţia sa şi alte aspecte decît acelea de inovatorism. Constatînd la un moment dat pericolul invadării în muzica franceză a wagnerismului, care a găsit atîţia apologeţi şi imitatori în muzica franceză în acea epocă (ca Franck, D'Indy, Chausson, Rabaud etc.), el s-a întors înapoi la sursele cele mai pure ale tradiţiei muzicale franceze, la arta claveciniştilor, afirmînd sus şi tare că el este „muzician francez". Iată cum în persoana aceluiaşi creator — asemănător cu cazul lui Musorgski — se îmbină tradiţionalismul cu inovatorismul, poezia vaporoasă a impresionismului din „Nocturne", din „La Mer" cu acel nou spirit clasic pe care ni-l relevă lucrările din ultima sa perioadă de creaţie.

Cred că nu mai trebuie să insist asupra fiecăruia dintre compozitorii secolului trecut, fiecare avînd partea sa de contribuţie inovatoare în domeniul armoniei, accelerînd astfel printr-o diferenţiere şi rafinare a mijloacelor armonice o hipertrofică dezvoltare a armoniei în dauna celorlalte elemente ale muzicii, melodia şi ritmul. E suficient să amintim în privinţa aceasta cum la unii dintre compozitorii din epoca de după Wagner — la Max Reger de exemplu — melodia devine o simplă funcţiune a armoniei, în sensul că nu mai există contururi melodice precise şi că pretinsa melodie îşi pierde orice sens expresiv fără suportul ei armonic.

Toţi compozitorii romantici au fost fără excepţie inovatori, permanenta diferenţiere individualistă a limbajului a dus pînă la urmă la dezvoltarea armoniei pînă la limitele tonalităţii şi pînă la pulverizarea acordului însuşi. Iată un procedeu revoluţionar care a durat aproape un secol şi în care inovaţiile au fost făcute nu ca un scop în sine, ci ca o consecinţă firească a acelui individualism exacerbat, care la rîndul său este un aspect inerent al culturii burgheze.

Iată-ne deci în prima decadă a veacului nostru, în plină criză a unui sistem de gîndire muzical, care a constituit, trei secole şi jumătate, baza creaţiei muzicale occidentale. Disoluţia a fost proclamată tocmai de aceia care au tras ultimele concluzii dintr-un proces ce de la „Tristan" încoace nu a mai putut fi oprit. Aceste ultime consecinţe ale unui sistem armonic în plină dezagregare au fost trase de către Schönberg în lucrările care au precedat manierei sale dodecafonice: Simfonia de cameră, poemul simfonic „Péléas şi Mélisande" şi apoi „Pierrot lunaire". Schönberg şi adepţii săi au proclamat că sistemul armonic şi-a trăit traiul şi trebuie înlocuit cu alte principii creatoare. Din această căutare a unor noi principii de construcţie muzicală s-a născut sistemul dodecafonic.

Nu mă încumet aci să dau un verdict de condamnare a dodecafonismului. În ce mă priveşte, nu împărtăşesc concepţiile estetice ale şcolii dodecafonice, ci în teorie şi în practică am militat întotdeauna pentru dezvoltarea acelor posibilităţi noi pe care le oferă capacitatea de transfigurare a muzicii populare din sud-estul european. În ce priveşte sistemul dodecafonic, dezvoltarea viitoare a muzicii va arăta fie viabilitatea lui, fie incapacitatea lui de a reprezenta o bază solidă de creaţie. Aş mai vrea să adaug că dintr-un anumit punct de vedere, unele elemente ale dodecafoniei au fost utilizate de compozitori ne-dodecafonişti, astfel de Bartók (înţeleg aci dodecafonismul pre-serial), de Honegger, în ultimul timp de Strawinsky ; dodecafonismul a lăsat anumite urme şi în Simfonia de cameră a lui Enescu şi în Cvartetul său cu pian, în care există pe alocuri chiar o construcţie melodică serială (fără a face din aceasta bineînţeles un sistem).

În legătură cu dodecafonismul vreau să arăt numai că acest sistem muzical, care în aparenţă a rupt *toate* legăturile cu tradiţia muzicală de pînă acum, în ceea ce are mai esenţial, în principiile sale constructive, în principiile tehnicii imitatorice, se întoarce înapoi la tehnica componistică de acum cinci sute de ani, cea a unui Okeghem, Obrecht şi Dufay.

După cum am arătat, teoria şi practica muzicală a şcoalei schönbergiene nu reprezintă totuşi singurul curent muzical de astăzi şi nici măcar cel mai puternic. Nu vreau să repet cele spuse în introducere, vreau să accentuez însă că nu numai creaţia şcolilor naţionale de azi, care aduce categoric o serie de elemente noi în muzica universală, dar şi acea bazată pe continuarea tradiţionalului sistem melodico-polifonico-armonic de pînă acum, are totuşi o accentuată notă de contemporaneitate.

Iată-ne deci ajunşi la un punct la care problema contemporaneităţii trebuie examinată în legătură cu problema tradiţiei. Din cele spuse mai înainte, reiese limpede că situarea pe baza sistemului muzical tradiţional de pînă acum nu exclude nici contemporaneitatea, nici afirmarea propriei personalităţi a compozitorului. Dovada o constituie stilul atît de diferit al unor compozitori ca Prokofiev, Honegger, Şostakovici sau Britten.

În creaţia acestor compozitori este exprimată sensibilitatea omului zilelor noastre, bineînţeles cu însemnate diferenţe determinate de poziţiile lor ideologice diferite. Ca şi în cazul unor concepţii din trecut, *mijloacele tradiţionale de expresie sînt folosite într-un sens nou*, pus în serviciul unei sensibilităţi şi al unui conţinut nou.

Dar, cu această constatare am ajuns iarăşi la *un nou aspect al problemei* noastre. Ce anume din tradiţie sau mai precis din mijloacele de expresie muzicale tradiţionale se potriveşte cu exprimarea unui conţinut nou, conţinutul vieţii zilelor noastre? Pînă la ce straturi poate scormoni compozitorul zilelor noastre în adîncurile tradiţiei, fără pericolul unei pastişări a creaţiilor trecutului? La noi, ca şi în altă parte — acest lucru l-a afirmat recent şi Haciaturian în interviu-ul apărut în „Contemporanul" — înţelegerea îngustă, greşită, vulgarizatoare a noţiunii de tradiţie în muzică a dus la regretabile confuzii şi consecinţe dăunătoare pentru dezvoltarea muzicii noastre. Unii au înţeles pur şi simplu utilizarea aidoma a mijloacelor de expresie a muzicii clasice. Şi, cum nu s-a specificat niciodată despre ce clasicism este vorba — de muzica clasică vieneză sau de muzica clasicilor ruşi —, s-a promovat de fapt o muzică de cel mai incolor academism, epigonal şi eclectic, ale cărei produse semănau ca două picături de apă între ele.

Astfel stînd lucrurile, se impune de la sine întrebarea : între cele două extreme, care este drumul just, care sînt criteriile călăuzitoare juste pentru găsirea drumului adevărat ? Am spune că pentru un compozitor din R.P.R. convins de adevărul că muzica are o funcţiune socială, că ea trebuie să servească mersul înainte al societăţii, că ea trebuie să fie, cum a spus Musorgski, un mijloc de comuniune între oameni, acest îndreptar nu poate fi decît metoda realismului socialist. Dar metoda realismului socialist nu dă reţete ! Cum trebuie fructificată, în actuala creaţie, tradiţia ? S-au comis atîtea confuzii în numele metodei realismului socialist ! S-a crezut că pentru ca muzica să devină un mijloc de comuniune între oameni, ea trebuie să fie de o largă accesibilitate, vorbind în numele unui public imaginar care nu există încă şi care trebuie crescut şi educat mai întîi. Dacă metoda realismului socialist nu dă şi nici nu vrea să dea reţete infailibile de folosire creatoare a tradiţiei, şi în acelaşi timp nu fixează limite precise spiritului inovator, atunci care este calea care duce spre adevăr ? Istoria muzicii ne dă nenumărate cazuri de inovatori veritabili, care au reînnoit mijloacele de exprimare muzicală din trebuinţa de a da expresie stărilor lor sufleteşti în care se reoglindeau marile idei şi sentimente de care era dominată societatea în care trăiau şi ne dă şi nenumărate cazuri de falsi inovatori care încercau să mascheze neputinţa lor de a simţi puternic şi a exprima convingător aceste simţiri, cu fel de fel de inovaţii, de care însă astăzi doar un număr mic de specialişti îşi aduc aminte. Cine mai ştie astăzi de Vladimir Rebicov care, cu mult înaintea lui Skriabin şi a lui Schönberg, folosea mijloace de expresie ultra-radicale ? Multe din inovaţiile lui Eric Satie — ca să rămînem la nume mai apropiate de vremea noastră — au fost trecute definitiv la rebuturile istoriei muzicii. Una din condiţiile esenţiale ale unei creaţii artistice valabile este sinceritatea şi spontaneitatea, pe lîngă celelalte însuşiri indispensabile, cuprinse în termenul de talent : totalitatea facultăţilor creatoare ale unui artist.

Asimilarea tradiţiei se face pe două căi, una conştientă şi alta subconştientă ; afinitatea temperamentală a unui compozitor fiind în primul rînd *determinantă* în privinţa preluării involuntare a moştenirii trecutului, avînd preferinţă pentru anumite elemente ale ei, repudiind altele. Conştiinţa artistului, nivelul său ideologic şi profesional, gustul său estetic mai mult sau mai puţin cultivat, au un rol de ordin spiritual superior în privinţa selecţionării conştiente a elementelor necesare pentru realizarea unei opere de artă.

În ceea ce priveşte problema inovaţiei, ea este şi mai spinoasă decît cea a tradiţiei. Istoria muzicii, care este consemnarea experienţei de viaţă a generaţiilor trecute, ne oferă exemplul multor compozitori care au reagisat, mai prompt decît contemporanii lor la unele transformări care abia începeau să se contureze în viaţa societăţii ; făcîndu-se în creaţia lor ecoul acestor forţe ascunse încă, ei au devansat în noile forme pe care le îmbrăca creaţia lor, sensibilitatea dominantă a epocii, ajungînd astfel în conflict cu canoanele estetice ale contemporanilor. Aceasta constituie un act revoluţionar, de multe ori neînţeles şi repudiat de contemporani. Un astfel de exemplu îl constituie creaţia lui Béla Bartók, care cu o jumătate de veac mai înainte presimţea apariţia pe scena istoriei a maselor populare şi presimţea că dezvoltarea viitoare a muzicii — cel puţin în acest spaţiu geografic al Europei — nu poate merge pe altă cale decît aceea a valorificării creaţiei populare, în ce are ea mai bun. Béla Bartók este considerat astăzi ca unul din cei mai mari compozitori din prima parte a secolului nostru şi rămîne pentru totdeauna o ruşine a criticii muzicale şi a publicului de acum 3—4 decenii, al căror gust, format de muzica clasică şi romantică germană, a repudiat timp îndelungat cu îndîrjire creaţia lui Bartók. Sînt exact cincizeci de ani de cînd au apărut cele *„Patrusprezece Bagatele"* pentru pian ale marelui compozitor, în care el s-a afirmat pentru prima dată ca un crainic vestitor al unei noi primăveri în cultură şi artă.

La noi, acum cîţiva ani s-a făcut mare haz pe socoteala celor care au spus că adesea pentru a se înţelege de către un număr mai mare de oameni o artă nouă, este necesar să treacă cîteva decenii. Iată cum cazul lui Bartók vine să confirme justeţea acestei afirmaţii. Dar cu Beethoven s-a întîmplat oare altfel ? Nouă ani după prima execuţie a „Eroicei", prinţul Luis Ferdinand de Prusia a trebuit să ducă o stăruitoare muncă de lămurire în rîndurile aristocraţiei vieneze pentru a o convinge despre valoarea unică a acestei minunate simfonii, considerată ca o grosolană încălcare a regulilor estetice valabile. Chiar un muzician de talia lui Cherubini nu a putut să o înţeleagă din cauza noutăţii ei, considerînd-o ca o îngrămădire haotică de sunete. Şi este cunoscut aportul unor muzicieni ca Hobeneck şi Franz Liszt, care mulţi ani după moartea lui Beethoven au desfăşurat o intensă activitate propagandistică pentru a putea impune muzica lui Beethoven gustului parizienilor. Iată numai două cazuri mai celebre dintr-un număr infinit, care arată cum au fost întîmpinate pe vremea apariţiei lor inovaţiile muzicale. Desigur, nu este un lucru uşor de a stabili întotdeauna care anume inovaţii de stil sînt arbitrare şi pornesc dintr-o căutare formalistă, de inovaţie, de dragul inovaţiilor, şi care anume inovaţii izvorăsc dintr-o sinceră necesitate lăuntrică de a da cuvenita expresie unei noi sensibilităţi muzicale. În privinţa aceasta, judecătorul cel mai drept este timpul. În ultimele trei decenii, mulţi dintre noi au asistat la apariţia unor lucrări de o noutate senzaţională din cauza inovaţiilor lor surprinzătoare, pentru ca în foarte scurt timp, aceste lucrări să se învechească în mod iremediabil, fiindcă noutatea lor surprinzătoare poate în primul moment, nu a fost justificată de o sinceră emoţie creatoare.

Desigur, cazurile în care publicul ajunge mult mai tîrziu la înţelegerea deplină a unui nou stil, expresia unui nou conţinut, nu reprezintă o regulă generală. Istoria muzicii ne serveşte nenumărate exemple care arată că există şi cazuri de concordanţă perfectă între creaţia compozitorilor epocii, şi gustul, forţa de comprehensiune a publicului. Acestea sînt epocile în care un anumit stil s-a statornicit un timp mai îndelungat cu un proces de modificare extrem de lent, abia sezisabil de la o generaţie la alta, în care felul de simţire şi de exprimare a compozitorului purcede din felul de simţire a colectivităţii însăşi.

În prefaţa celebrei sale lucrări despre muzica lui Bach, Albert Schweitzer spune următoarele : Bach face parte din artiştii obiectivi. Aceştia s-au integrat cu totul în timpul lor şi cresc numai cu formele şi ideile pe care epoca în care trăiesc le oferă. Ei nu privesc critic mijloacele artistice de exprimare pe care le găsesc de-a gata şi nu simt nici un fel de necesitate interioară de a deschide căi noi. Şi mai departe : „Arta creatorului obiectiv nu este impersonală, ci este deasupra personalităţii. Se pare că el nu are nici o altă dorinţă, decît a da o formă definitivă şi de o desăvîrşită perfecţiune la tot ce există ca mijloace de exprimare ale timpului său. Nu el trăieşte, ci spiritul epocii trăieşte în el".

Dar Bach nu a fost singurul compozitor de tipul reprezentantului obiectiv al simţirii şi gîndirii epocii sale. Întreaga creaţie de polifonie vocală are acest caracter de muzică impersonală, expresie obiectivă a simţirii colectivităţii din epoca respectivă.

Oarecum asemănătoare sînt şi stilurile şcolilor naţionale dintr-o epocă mult mai recentă şi ele sînt într-o bună măsură expresia colectivităţii din care face parte compozitorul. Numai că aici, fenomenul se petrece invers : publicul cult hrănit de obicei cu o cultură muzicală străină, care a pierdut mai mult sau mai puţin contactul cu creaţia populară, se simte străin faţă de această expresie muzicală a unei colectivităţi de care este despărţit prin diferenţe de clasă. Bartók şi Kodály au afirmat în repetate rînduri că rezistenţa pe care a trebuit să o întîmpine creaţia lor, emanaţia muzicii populare, a venit din partea claselor suprapuse.

În rezumat, se poate deci afirma că un stil întîmpină rezistenţa publicului nu din cauza noutăţii în sine a stilului, ci din cauza unui nou fel de simţire pe care este chemat să-l tălmăcească. În cazul unui stil naţional, lipsa de comprehensiune a unui public cult nu poate fi comparată cu lipsa de înţelegere a maselor neformate încă din cauza unei lipse de iniţiere şi educaţie muzicală; masele iubitoare de îndată ce vor învinge dificultăţile de comprehensiune pe care le prezintă complexitatea de mijloace de expresie a muzicii culte, se pot identifica cu desăvîrşire cu noul pe care îl reprezintă la apariţie respectivul stil naţional, în timp ce la o clasă antagonică există o rezistenţă de cu totul altă natură.

Nu mai trebuie accentuat, că nu orice gen muzical trebuie să întîmpine rezistenţa publicului. Muzica de cor de anumit gen, cîntecele de masă pot avea dintr-o dată adeziunea entuziastă chiar a celui mai nepregătit public.

Trecînd în revistă creaţia romînească din ultimii zece ani, găsim din păcate multe lucrări care pot fi socotite învechite chiar din momentul naşterii lor, din cauza unei greşite înţelegeri a problemei tradiţiei în muzică, pe care au încercat să o soluţioneze imitînd într-un spirit de academism incolor tipare stilistice ale unor vremuri trecute; aceste lucrări suferă din cauza viciului organic de a fi încercat să exprime un *conţinut nou într-o formă veche* cu ajutorul unor mijloace de expresie vechi. Nu se poate cita în schimb nici o lucrare romînească reprobabilă din cauza unor inovaţii nejustificate, avînd deci un caracter net formalist. Există desigur unele lucrări ale unor tineri compozitori care au un caracter experimental, explicabil din dorinţa tinerilor de a cunoaşte din punct de vedere profesional anumite procedee tehnice folosite de compozitorii occidentali. Dacă aceste experimente nu vor deveni un scop în sine, ele nu vor periclita dezvoltarea armonioasă a muzicii romîneşti.

Cu puţine excepţii, creaţia mai tuturor compozitorilor din ţara noastră are ca punct de plecare comun creaţia populară. In ceea ce priveşte baza stilistică, ea reprezintă în creaţia cultă: *tradiţia.* Bineînţeles, în acest raport al muzicii culte faţă de tradiţia populară se poate stabili o scară întreagă de nuanţe în ceea ce priveşte apropierea mai mare sau mai mică a fiecărui compozitor de creaţia populară. De la citarea unor melodii autentice de folclor pînă la inventarea în spiritul muzicii populare a unor melodii proprii sau transfigurarea substanţei melodice şi ritmice populare într-un stil personal, găsim toate variantele posibile de legătură cu tradiţia comună. De asemenea, şi în ce priveşte limbajul armonic izvorît din această sursă tradiţională.

Dar în creaţia romînească de azi nu există numai o bază stilistică comună ci există în mod evident şi dorinţa de a conserva cele mai nobile tradiţii spirituale ale muzicii romîneşti de totdeauna, un conţinut de idei şi sentimente mergînd deci consecvent pe linia tradiţiei inaugurată de George Enescu, care spunea că „muzica trebuie să vie de la inimă pentru a merge la inimă".

Ar fi să repet cele spuse în multe studii şi articole anterioare, cînd afirmam că virtualităţile cîntecului popular îngăduie o dezvoltare nelimitată a muzicii romîneşti, îngăduie afirmarea unui stil de deplină şi acută contemporaneitate, că ea oferă un larg cîmp de inovaţii ale mijloacelor de expresie, aşa cum aceasta se găseşte realizat în Suita a treia pentru orchestră a lui George Enescu, în Simfonia sa de cameră, în Cvartetul său pentru pian, roade strălucite ale unei îmbinări fericite a tradiţiei, reprezentată de muzica populară, cu îndrăzneala inovatoare a transfigurării personale a acesteia.

Credem că viitorul muzicii romîneşti, contribuţia ei la îmbogăţirea muzicii universale sînt în funcţie de cum se va rezolva şi de acum înainte problema spinoasă a tradiţiei şi a inovaţiei. O anchilozare în tradiţie, o rămînere persistentă pe planul aspectelor ei stilistice de azi, o teamă excesivă că anumite influenţe provenite din cultura muzicală străină ar putea să altereze caracterul ei naţional, ar putea duce uşor la provincialism, la un academism etnografic. In acest caz, interesul pe care l-ar putea stîrni în alte părţi ale lumii ar fi minim, şi numai sub aspectul acesta din urmă — mai mult ştiinţific decît artistic — al etnografiei muzicale. Pe de altă parte, un exces de inovatorism în sensul aplicării necreatoare, mecanice a unor inovaţii de ultima modă din Occident, ar putea duce la anumite inadvertenţe, care ar putea face discutabilă valoarea ei artistică, ar putea duce *la copii de stil,* la sacrificarea autonomiei, a originalităţii ei.

Din cele arătate mai sus privitor la dezvoltarea istoriei muzicii, reiese clar că marile culturi muzicale au rezultat totdeauna din încrucişarea unor culturi naţionale cu alte culturi, şi că inovaţiile nu au preţ decît în cazul cînd ele se leagă organic de tradiţie. Ceea ce, cu alte cuvinte, înseamnă că deşi a existat şi va exista întotdeauna o interdependenţă între diferitele culturi naţionale — azi începem să vorbim chiar de culturi continentale — inovaţiile dintr-o cultură nu pot fi pur şi simplu lipite unei alte culturi, ci doar asimilate şi transformate organic în conformitate cu structura intimă, cu exigenţele specifice ale culturii respective.

Progresul este rezultatul unui proces dialectic în care acţionează două forţe cu tendinţe oarecum opuse: *tradiţia* pe de o parte, *inovaţia* pe de altă parte. Pe de o parte necesitatea de a conserva ceea ce există, ceea ce s-a realizat, pe de altă parte necesitatea de a merge înainte, de a schimba şi a reînnoi ceea ce există. Iată deci că în artă, ca şi în viaţă, sînt valabile aceleaşi legi. Dezvoltarea viitoare a muzicii romîneşti — ca de altfel dezvoltarea întregii muzici universale de azi — trebuie văzută în lumina acestui proces dialectic, a unei *acţiuni reciproce între tradiţie şi inovaţie.*

Însemnări pe marginea unor creații corale

de **GEORGE DERIEŢEANU**

În creaţia compozitorilor noştri din genul muzicii corale se remarcă în ultimii ani o sensibilă creştere calitativă. Un curent puternic, sănătos şi spontan îi poartă către o creaţie de înalt nivel tehnic, cu un bogat fond de idei şi sentimente, dezvăluind marile lor resurse.

Abordînd forme din ce în ce mai ample, cu o tematică variată, perfecţionînd mijloacele tehnice în scopul unei mai clare şi precise exprimări, militînd pentru un limbaj viu şi colorat, dar mai presus de orice adecvat ideilor fundamentale ale compoziţiei şi principiilor stilului coral, tineri sau vîrstnici creează lucrări demne de tradiţia marilor noştri înaintaşi: Gh. Cucu, G. Dima, I. Vidu, G. Musicescu. Stimulată iar uneori influenţată direct de lucrările unor reputaţi maeştri ai scrisului coral ca Sabin Drăgoi, C. Baciu, I. Chirescu, Paul Constantinescu, A. Stoia, creaţia din domeniul muzicii corale cucereşte un număr tot mai mare de auditori.

Aceste constatări au fost pe deplin confirmate cu ocazia audierii ultimelor concerte şi cenacle care au avut loc la Bucureşti în Săptămîna Muzicii Romîneşti. Deşi nu au putut figura în programe toţi creatorii acestui gen, am putut audia un important număr de lucrări în primă audiţie. Formaţii de nivel ca cele ale Filarmonicii de Stat „George Enescu", Radiodifuziunii, precum şi micul cor experimental al Uniunii Compozitorilor, s-au străduit a tălmăci lucrări dificile, într-o formă artistică superioară, contribuind la succesul binemeritat al unora.

Din aceste audiţii consider că se încadrează în linia ascendentă menţionată şi merită atenţie îndeosebi următoarele lucrări: *Tripticul „1907"* de Theodor Bratu, *„Din lupta Partidului"* de Gheorghe Bazavan, Balada *„Mioriţa"* de Mircea Neagu, Poemul coral *„Stane căpitane"* de Vasile Timiş, *Balada lui Mitru* de E. Riegler-Dinu şi *„Zboară cîntec"* de Ileana Marinescu.

Toate lucrările enumerate sînt scrise în forme dezvoltate, aducînd în progresul muzicii noastre corale o serioasă contribuţie, prin complexitatea limbajului, originalitatea şi fantezia efectelor, prin conţinutul epico-dramatic al unora inspirate de momente din trecutul de luptă al clasei muncitoare, ori prin delicatul lirism al altora.

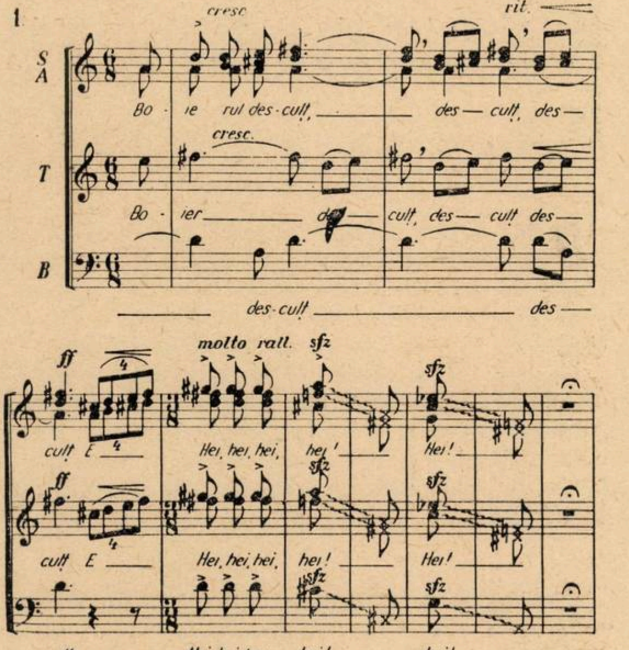
A vorbi pe larg este greu, de aceea voi încerca a releva fugar cîteva aspecte legate de piesele audiate.

★

Lucrarea compozitorului Theodor Bratu *„Triptic"* pe versuri de Tudor Arghezi este dedicată răscoalelor ţărăneşti din 1907. Partea I-a, „Ielele roşii", este construită pe două idei muzicale, una evocînd iureşul luptei ţăranilor (Presto possibile), cealaltă (Allegro molto vivace) derivată întrucîtva din prima — prin baza ritmică tribrahică — sugerînd un semnal de tulnic, ambele precedate de un scurt preludiu (grave) de sumbră atmosferă.

În această parte a lucrării, compozitorul realizează, în afara unei bune şi interesante sonorităţi, şi originale efecte onomatopeice cu mijloace relativ simple (glissando cvasi parlato pe acorduri paralele), descriind în mod izbutit fuga boierului îngrozit de furia vindicativă a gloatei de ţărani dezlănţuiţi.

1

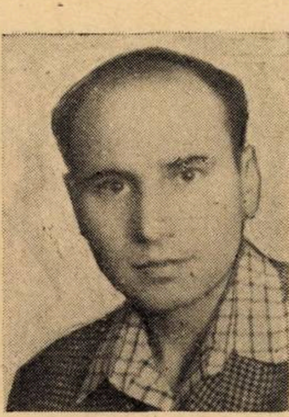


Partea a II-a *„Bocet"* (Adagio assai) este construită pe o splendidă melodie de inspiraţie populară, cu o structură modală pronunţată — frigianul medieval.

Scrisă în formă de lied A.B.A., melodia desfăşurîndu-se pe un fundal de pedale figurative care contribuie la redarea zbuciumului sufletesc, după bogate tranziţii dramatice, piesa se încheie cu o codă în care motivul iniţial apare intercalat de pauze, întocmai unui plîns înăbuşit, sfîşiat

Em. Riegler-Dinu

Ileana Marinescu

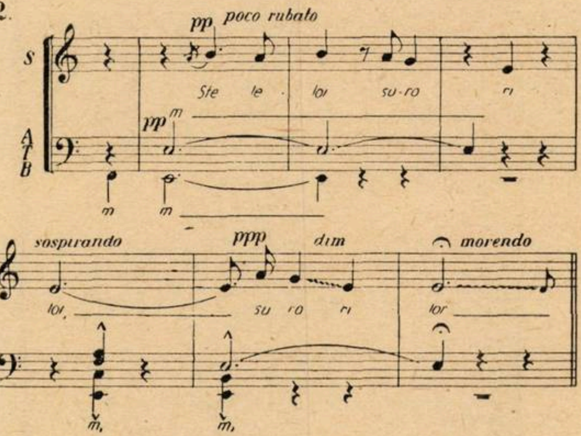


Theodor Bratu

Gheorghe Bazavan

de suspine. Întreaga piesă, de atmosferă patetică, sugerează tragismul unei răscoale înfrînte.

2.



Partea III-a *„Cîmpie-cîmpie”* este o piesă cu solo de tenor acompaniat de cor mixt, plină de efecte şi situaţii interesante. Caracterul festiv şi contemplativ este predominant atît în frazele cantabile ale corului cît şi în ale solistului.

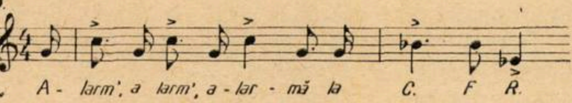
Găsesc totuşi că între primele două părţi şi ultima există o diferenţă sensibilă de tensiune. Aducînd piesa a III-a la nivelul primelor părţi, compozitorul va realiza un triptic care să poată fi ascultat cu interes şi bucurie de la început pînă la sfîrşit.

Cunoaştem pe Gheorghe Bazavan din creaţiile anterioare, ca pe un compozitor înzestrat — dublat de rutină în scrierea corală. In ultimii ani, el se îndreaptă către formele mari, creaţia sa din acest timp cuprinzînd poeme corale, suite şi două oratorii : „Din lupta Partidului“ (pentru cor, soli şi recitator) şi „1907” pe versuri de Th. Balş.

Episodul „Alarmă, alarmă“ din oratoriu evocă luptele de la Griviţa (1933). Deşi scris mai de mult şi cunoscut nouă din interpretările unor ansambluri profesioniste, audiţia acestuia ne emoţionează şi acum prin sinceritatea inspiraţiei, prin dramatismul său. Datorită abilităţii cu care mişcă planurile tonale şi episoadele, autorul realizează contraste impresionante.

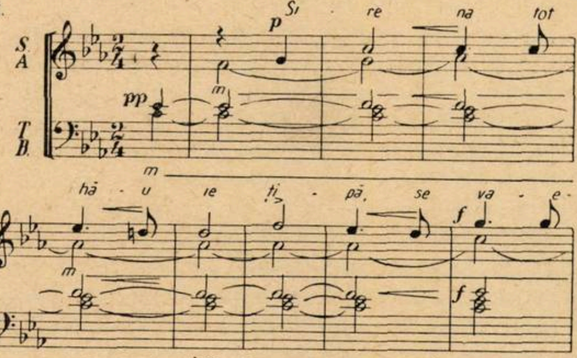
Utilizînd versurile a patru poeţi după necesităţile formei, caracterului şi în special după cele impuse de desfăşurarea acţiunii, Gh. Bazavan creează în episodul „Alarmă, alarmă“ o lucrare corală de mare putere descriptivă. Folosind ca bază motivul cîntecului revoluţionar „Alarmă, alarmă la C.F.R. !“

3.



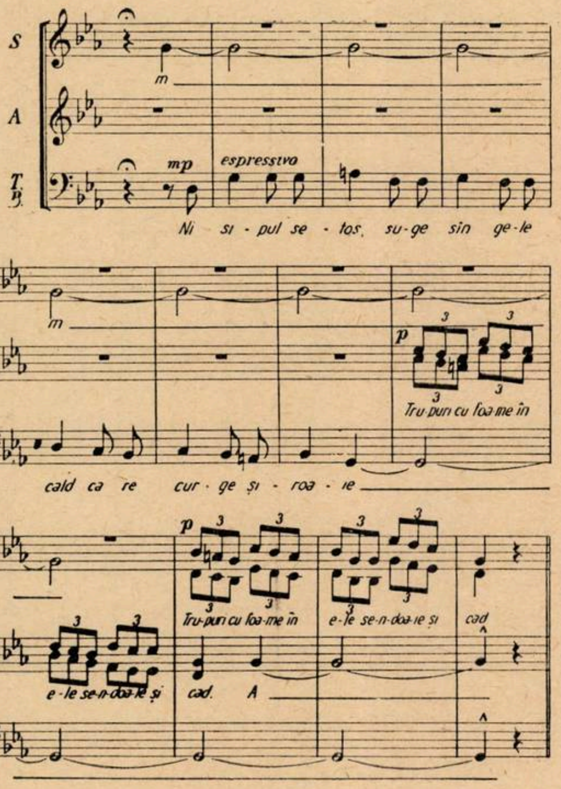
compozitorul îl dezvoltă în mod creator, alternîndu-l cu versul declamat de recitator şi cu o temă animată ce evocă momentul luptelor muncitorimii. Lucrarea se remarcă prin patosul dramatic al unor recitative prezentînd aspectul unui tot organic, bine închegat. Iată momente de puternică emoţie, ca cel care descrie sirena lui Vasile Roaită

4.


S
A
T
B
p
Si - re na tot
pp
m
hă - u ie ți - pă, se va - e -
f
tă îşi fîl fă ie răc-ne-tul hăt pe-ste ța-ră
3

sau fraza concluzivă construită pe elemente metro-ritmice din tema a doua a luptei

5.



Dar ceea ce reține și cucerește în lucrarea lui Gh. Bazavan este claritatea conturului melodic care urmează lejer și normal metrica versului, făcînd ca melodia să se nască simplu și clar ca în modele clasice. Regretăm faptul că nu am audiat această piesă cu partea recitatorului pe fundal muzical, așa cum a fost concepută.

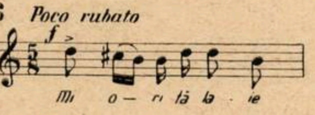
Misiunea compozitorului Mircea Neagu, atunci cînd a trecut la scrierea pentru cor a vestitei balade populare *„Miorița"*, a fost destul de delicată pentru următoarele motive :

Primo, pentru că balada epico-lirică „Miorița" este considerată ca un pisc al poeziei populare, aci găsindu-se magistral exprimată drama tînărului păstor moldovean care părăsește terenul luptei concrete, lăsîndu-se doborît de prevestirea Mioriței. Zdrobit parcă de fatalitatea inevitabilă ce-l pîndea, își vede, ca într-o halucinație, moartea cu ochii, exprimîndu-și ultimele dorințe în versuri de o copleșitoare și inegalabilă frumusețe.

Cristalizată din străvechi legende păgîne ale vieții pastorale, transmise oral de ciobanii noștri în popasurile vieții lor solitare și pline de primejdii, balada „Miorița" demonstrează într-o perfectă muzicalitate și la cel mai înalt nivel artistic geniul poetic al poporului nostru. A compune muzica, pentru acest giuvaer cizelat de secole, constituie un act curajos, compozitorul fiind obligat a fi la înălțimea — greu de egalat — a modelului literar.

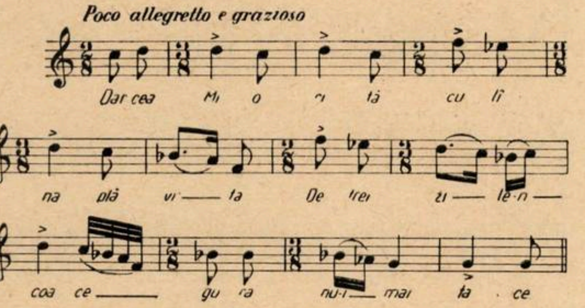
Secondo, există un precedent în faptul că această baladă a fost meșteșugit lucrată de compozitorul Paul Constantinescu, care pentru o mai mare apropiere între muzică și forma șlefuită a versului a folosit două teme populare ale „Mioriței". Prima după o culegere a lui Mihail Vulpescu,

6



a doua după o splendidă variantă culeasă de maestrul Sabin V. Drăgoi în comuna Belinț — fosta comună Caraș — în anul 1934.

7


Poco allegretto e grazioso
Dar cea Mi o ri ță cu lî
na plă vi — ța De trei zi — le-n —
coa ce — gu ra nu-i — mai ta - ce

Inițiativa lui Mircea Neagu a fost deci curajoasă și în multe privințe el a reușit. Folosind teme muzicale proprii de atmosferă populară, adecvate desfășurării baladei, el ne oferă frumoase momente muzicale. Lucrată în stil rapsodic, pentru cor a cappella cu trei soliști : soprană — Miorița, bariton — păstorul, alto — mama, pe varianta prescurtată a lui V. Alecsandri, balada păstrează un caracter ilustrativ muzical plin de gingășie și căldură. Circuitul ciclic al temelor (tema inițială este folosită și în concluzie) îi dă unitate de formă și stil.

Se remarcă înclinările compozitorului pentru muzica corală de înalt nivel și atașamentul față de melosul popular, baza solidă a pregătirii și progresul fiind evidente.

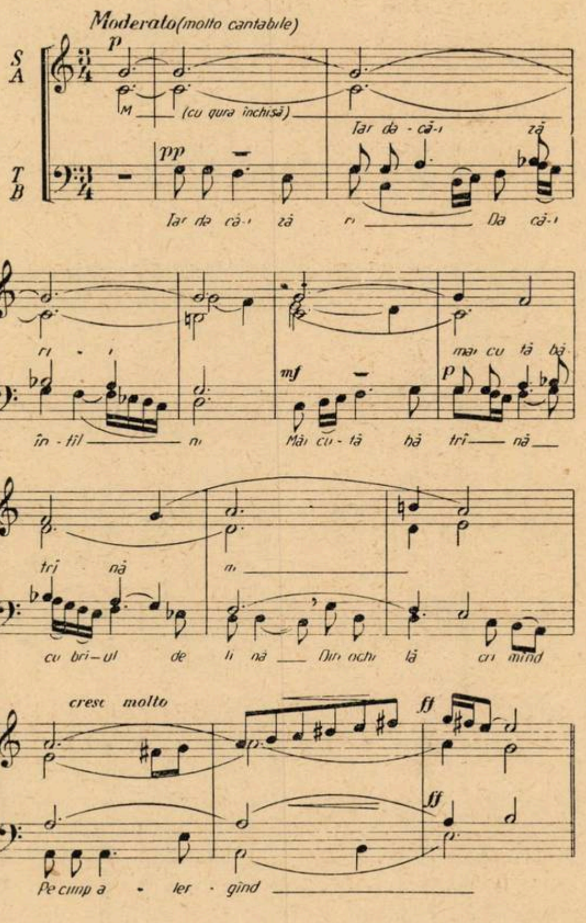
Menționăm ca un moment bine realizat partea de solo „Oiță bîrsană, ori ești năzdrăvană" ; la

Vasile Timiș

Mircea Neagu

fel de valoros prin atmosfera adecvată și buna dozare a mijloacelor corale, episodul (tot pe motivul inițial) „Iar dacă-i zări, dacă-i întîlni“!

8


Moderato (molto cantabile)
S
A
T
B
p
pp
(cu gura închisă)
Iar da-că-i ză-ri
Da că-i
în-tîl-ni
mai cu-tă bă-
Mai cu-tă bă-trî-nă
tri-nă
cu brî-ul de li-nă
Din ochi lă-cri-mînd
cresc molto
ff
Pe cîmp a-ler-gînd

Drumul deschis de tradiția marilor înaintași și în special de Gh. Cucu, de care se pare că este direct influențat M. Neagu, talentul, avîntul și asiduitatea sa îi vor prilejui noi și meritate succese.

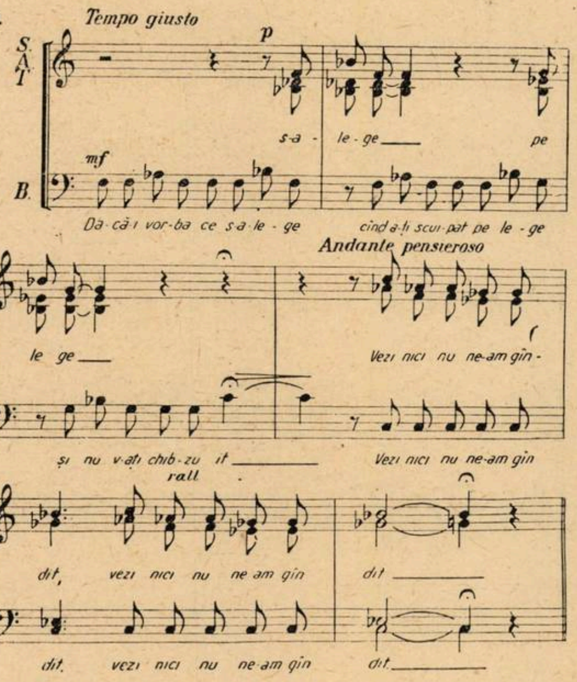
Versurile marelui nostru poet T. Arghezi din ciclul „1907“ au inspirat pe compozitorul V. Timiș la compunerea poemului pentru cor mixt, solo de bas și acompaniament de pian, *„Stane, căpitane“*.

Adoptînd un limbaj coral modern bazat pe intervale, modulații, tranziții și paralelisme dificile, el reușește să ne redea ceva din atmosfera de asprime și duritate a tragicei încleștări din 1907. Fără a folosi citate sau evocări ale intonației populare, urmînd linia declamației descriptive a versului arghezian suculent în imagini și caracterizări, V. Timiș se apropie în recitativele colective de epica recitativului de baladă. Există momente în care muzica executată în mișcare liberă (molto rubato) amintește de prozodia antică în care ritmul era asociat conținutului de idei și cadenței vorbirii.

Caracterul dramatic al acestor recitative pe grupe sau în „tutti“ constituie unul din meritele principale ale compoziției lui V. Timiș.

Iată un recitativ

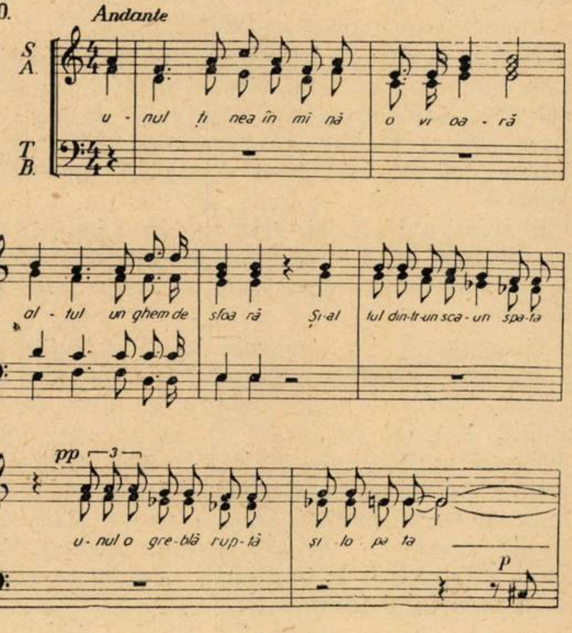
9.

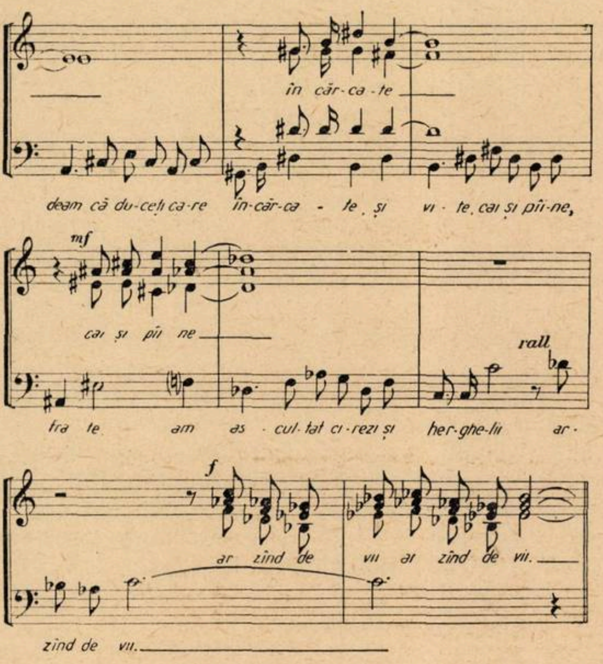

Tempo giusto
S
A
T
B.
p
mf
s-a-le-ge pe
Dă că-i vor-ba ce s-a le-ge
cînd a-ți scui-pat pe le-ge
Andante pensieroso
le ge
Vezi nici nu ne-am gîn-
și nu v-ați chib-zu-it
rall.
Vezi nici nu ne-am gîn
dit, vezi nici nu ne am gîn
dit

Mai există momente în care autorul practică un stil fugat din păcate fără a merge la dimensiunile unei fughette, totuși aceste momente sînt bine plasate („Și oamenii s-au dus mereu“), sugerînd mișcarea pîlcurilor de țărani.

Bine realizată ne pare scena întoarcerii țăranilor în sat, prin bogăția sa armonică cu interesante transformări enarmonice, în care este folosită tema muzicală a pornirii la luptă.

10.


Andante
S
A
T
B.
u-nul ți-nea în mî-nă o vi-oa-ră
al-tul un ghem de sfoa-ră
Și al-tul din-tr-un sca-un spa-ta
pp
3
u-nul o gre-blă rup-tă și lo-pa-ta
p

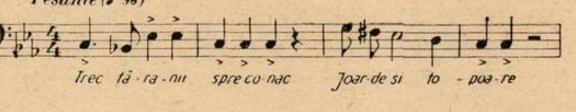

în căr-ca-te
deam că du-ceţi ca-re în-căr-ca - te. şi vi - te. cai şi pîi-ne,
mf
cai şi pîi ne
rall.
fra te am as - cul-tat ci-rezi şi her-ghe-lii ar -
f
ar zind de vii ar zind de vii.
zind de vii.

Ceea ce se poate reproşa piesei şi în special manierei de exprimare abordată pentru prima oară de compozitor, este faptul că nu întotdeauna dificultăţile tehnice dezvăluie — după ce au fost rezolvate de interpreţi — frumuseţi egale cu efortul necesitat pentru învingerea lor. Cu toate acestea, poemul coral „Stane căpitane" rămîne o lucrare valoroasă care marchează o etapă pozitivă în evoluţia compozitorului V. Timiş.

Balada pentru cor mixt şi bariton solo, „Balada lui Mitru" a compozitorului Emil Riegler Dinu pe versurile lui Ion Socol, este inspirată de asemenea de evenimentele din tragicul an 1907. De data aceasta, eroul unei răscoale — Mitru — este urmărit în actualitate, apărîndu-ne la sfîrşit ca Moş Mitru, participant activ al vieţii din sat, simbol al împlinirii visului pentru care s-au jertfit atîtea vieţi de pălmaşi.

Fraza muzicală este sobră, cu interesante dialoguri între cor şi solist. Lucrarea are şi un leit motiv care apare în forma unui tempo de marş cu intonaţie pur romînească:

11



motiv care revine cu stăruinţă în cursul piesei, uneori numai în osatura sa ritmică.

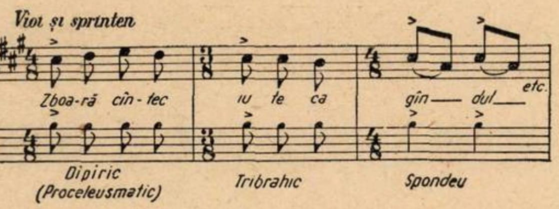
Temele de inspiraţie proprie sînt cantabile şi ponderate, dezvoltarea lor demonstrează identificarea autorului cu limbajul muzical popular pe care-l exprimă într-o formă cultă. Unele părţi prezintă — datorită scărilor defective întrebuinţate (bicromatice) şi armonizărilor abile — efecte de real interes.

După bogate desfăşurări tematice, Balada se termină cu motivul principal. („Ies ţăranii") augmentat. Arhitectonica piesei este reuşită graţie prelucrării, derivării şi întrepătrunderii motivelor, constituind un succes al compozitorului Riegler Dinu, de la care — din nefericire — avem atît de puţine lucrări.

Piesa *„Zboară cîntec"* a compozitoarei Ileana Marinescu, scrisă pe versurile poetei Nina Cassian, deşi nu se încadrează în seria lucrărilor dezvoltate analizate aci, totuşi prin structura dar mai ales prin limbajul muzical utilizat, reprezintă un important succes al tinerei generaţii de compozitori care abordează genul coral.

Construită pe o temă vie şi viguroasă, cu oarecare iz de colindă, lucrarea se bazează pe trei asociaţii de formule ritmice

12



care, repetate cu ostinaţie, alcătuiesc grupări ritmice (simetrii metrice) de unsprezece timpi. Pe această osatură metro-ritmică, autoarea realizează un cîntec mono-tematic, a cărei repetare nu plictiseşte datorită unei interesante tratări în variaţii armonice a temei. Interesul piesei rezidă aşadar în dinamica, jocul de accente şi evoluţia armonică a celor 3 variaţii.

Variaţia I-a este plasată pe tonalitatea *La major,* tema fiind expusă de grupa sopranelor. A II-a, în aceeaşi tonalitate dar într-o distribuţie vocală amplificată, consecventul frazei — expus în variaţiunea I-a de başi — e transformat ca linie melodică, cu o frumoasă cadenţă pe aceeaşi bruscă tranziţie la 3-ţa mică superioară (modulaţia la trei cvinte inferioare).

Variaţia *III*-a plasează tema pe suportul tonalităţii *Si major,* ceea ce determină schimbările pasajului *(Do diez Re-mi)* în *Do diez, Re diez, mi* la reluare păstrînd Re natural, de data aceasta pe fundalul tonalităţii de *Do diez major,* consecventul apărînd din nou la trei cvinte inferioare (mi major cu prezenţa treptelor secundare, rezolvîndu-se cu funcţia dominantă — treapta II — pe acord de *Re major,* terminînd după o sinuoasă plimbare armonică variaţia începută în *si major).*

Coda, scrisă pe tonalitatea punţilor între variaţii, aduce segmente ale temei pe acelaşi joc de treceri pe treapta 3-a. Tema se fărîmiţează pînă nu mai poartă decît o monosilabă, iar piesa sfîrşeşte cu un acord de tonică întîrziat, din a cărei rezolvare în poziţie de cvintă lipseşte medianta, pecetluind oscilaţia armonică a întregii piese, dominată de dualismul modulaţiei de 3 cvinte inferioare şi de personalitatea impresionantă a temei.

Fantezia şi originalitatea compozitorului cucereşte şi te determină să accepţi chiar momentele mai puţin reuşite ca sonoritate corală, datorită unei scrieri de factură instrumentală şi echilibrului tonal uneori în dificultate, elemente cu care formaţiile noastre corale nu sînt încă familiarizate.

Succesul piesei în ţară şi străinătate nu este întîmplător, demonstrînd interesul pentru tendinţele inovatoare în arta corală, pentru tot ce este scris cu sinceritate, inspiraţie şi talent.

★

În încheiere, ţin să subliniez faptul că majoritatea lucrărilor audiate au beneficiat de o bună şi adecvată interpretare. Regretăm faptul că în programele concertelor corale susţinute de marile formaţiuni, nu am putut audia şi lucrările compozitorului Radu Paladi, care prin maniera sa de tratare a corului suscită un real interes în rîndurile compozitorilor şi ale auditorilor.

Consider potrivit a menţiona că progresele înregistrate în tehnica scrierii corale trebuie să intereseze şi să cîştige noi adepţi. Succesele colegilor noştri care au abordat formele dezvoltate şi un mod de exprimare modern deschid un drum nou. Maniera criticii dosnice şi a dispreţului faţă de tot ce nu este creaţie proprie, practicată încă de unii compozitori, trebuie să dispară, făcînd loc unor dezbateri ştiinţifice şi principiale, exprimate în mod sincer şi constructiv.

Cred că aerul proaspăt adus de creaţia de înalt nivel a multor compozitori romîni — care prin strădania lor împing înainte muzica noastră corală — va fi de bun augur, producînd şi în genul muzicii de mase, în care mai stăruie — din nefericire — întrebuinţarea unor şabloane uzate, revirimentul unanim aşteptat.

Despre modul de difuzare a muzicii în întreprinderi

de arh. JEAN MONDA

Mecanizarea muncii şi a locomoţiei, sporind zgomotele, a adus cu sine o ambianţă sonoră dăunătoare vieţii moderne. În schimb, mijloacele tehnice de înregistrare şi transmitere la distanţă a sunetelor permit crearea unui fond sonor plăcut şi favorabil activităţilor de tot felul, cu ajutorul muzicii difuzate în întreprinderi în timpul lucrului.

De obicei, destinderea organismului începe după încetarea muncii fizice sau intelectuale. Prin muzica de ambianţă însă, recreaţia se asociază, se împleteşte cu lucrul. Se obţine o concomitenţă între efort şi destindere.

În afară de a constitui o sursă de satisfacţii estetice, sau un divertisment, muzica a fost întotdeauna şi un factor stimulant al ocupaţiilor productive şi creatoare. Efectele *psiho-fiziologice* ale muzicii — dincolo de natura artistică a acesteia — provin din capacitatea sunetelor de a acţiona asupra centrilor nervoşi şi a sistemului circulator prin intermediul aparatului auditiv. Dintre elementele muzicale, cele mai apte să influenţeze *direct, sensorial* pe ascultători sînt ritmul şi timbrul.

Înrîurirea antrenantă a cîntului asupra lucrului manual este cunoscută din vechime. Tot aşa şi *melo-terapia*, tămăduirea unor boli prin muzică, nu este ceva nou, numai că astăzi ea se foloseşte după criterii ştiinţifice. Printre aplicaţiile mai recente ale terapeuticii muzicale, pot fi menţionate: duşul muzical pentru neurotici, aparatul Hypotone ce combate insomnia sau acompanierea muzicală a unora dintre operaţiile chirurgicale.

Tehnica modernă, prin mijloacele de difuzare a muzicii, face ca efectele sensoriale directe asupra activităţilor umane să capete o amploare nebănuită anterior. Muzica transmisă în întreprinderi în orele de lucru contribuie la mărirea producţiei, influenţînd în bine sănătatea fizică şi echilibrul moral al celor ce muncesc, cu consecinţe sociale ce nu mai pot fi subestimate.

Din păcate însă, empiric, fără nici un discernămînt cum este difuzată muzica în multe întreprinderi, nu numai că nu corespunde scopului propus, dar adesea dă naştere unui haos sonor care oboseşte şi enervează. Repertoriul este întîmplător, fie că se transmit emisiunile radiofonice obişnuite, fie că e vorba de radioficare locală. Nu se ţine seama de genul muzicii, de sensibilitatea ascultătorilor, de momentul şi durata transmisiunilor. Condiţiile tehnice ale difuzării, de asemenea, lasă de dorit din cauza defectuozităţii instalaţiilor şi acusticii neprielnice a atelierelor.

Un mijloc atît de eficace pentru obţinerea unui climat *psihic propice muncii* nu dă roadele scontate şi este irosit prin debitarea nesfîrşită a unor muzici nepotrivite, zgomotoase, pline de hîrîituri şi stridenţe.

★

În urma cercetărilor de psihologie experimentală, a devenit posibilă o utilizare raţională a muzicii în timpul lucrului, în locul empirismului curent. Comisiile de studii și experimentare de igienă industrială, luînd în considerare îndeosebi melodia și ritmul pieselor, precum și intensitatea difuzării, au confirmat precis că un fond sonor plăcut, adecvat, produce destindere nervoasă, atenuează oboseala și alungă plictiseala muncilor monotone. Ca urmare practică a ameliorării dispoziției, se înregistrează o creștere a randamentului care, conform unor statistici recente, este de 2—11 la sută. Reducerea erorilor de fabricație cu rebuturile și deșeurile respective, precum și împuținarea absenteismului, sînt avantaje verificate pretutindeni. Cît despre rezultatele durabile asupra spiritului, dacă ele nu pot fi evaluate în cifre, nu sînt mai puțin categorice.

Oferită în continuu, muzica difuzată în întreprinderi — al cărei scop nu este propriu-zis amuzamentul — își pierde utilitatea și devine chiar dezavantajoasă. De aceea, transmiterea ei se cere limitată la cîteva reprize, totalizînd circa două ore într-o zi de lucru.

Numărul și durata emisiunilor, precum și alegerea bucăților sînt determinate de genul muncii, de sexul și de vîrsta lucrătorilor, de orarii, de anotimp etc. De aci, nevoia ca repertoriul să fie alcătuit de specialiști, avînd cunoștințe de igienă industrială și de psihologie experimentală.

Piesele melodioase, în tempo viu și fără schimbări brusce de ritm — fiind hipertensive — antrenante, sînt recomandabile la începutul lucrului, în perioadele de oboseală și depresiune și la plecare. Din contra, bucățile lente relaxează și se impun în momentele de repaos și în timpul meselor la cantine.

Printr-un repertoriu judicios ales, se reușește cîteodată ca ritmul muzical să se suprapună cadenței lucrului cu rezultatul unei antrenări și mai eficace a efortului. Alteori, sunetele muzicale în loc să se adauge zgomotelor mecanice din ateliere, le neutralizează în oarecare măsură prin interferență.

Firește, programele obișnuite ale posturilor de radiodifuziune nu pot corespunde exigențelor menționate mai sus. A apărut astfel nevoia unor emisiuni speciale. In unele țări funcționează de mulți ani *posturi de emisiune specializate,* ce transmit exclusiv muzică în timpul lucrului. De asemenea, în întreprinderi, prin perfecționarea instalațiilor de difuzare și aplicîndu-se criterii elementare de acustică se evită neajunsurile cunoscute.

★

Muzica în timpul lucrului se dovedește tot atît de folositoare în activitatea administrativă ca și în cea industrială. Cu deosebirea că — spre a favoriza efortul intelectual — ea trebuie să fie mai voalată, să fie auzită în surdină. Un *fond sonor discret* propice muncilor de birou, o muzică cu claritate de ton la volum redus se obține prin înregistrări anume făcute cu o frecvență de vibrații mai mare decît cea a discurilor sau benzilor de magnetofon normale. Cît privește repertoriul, concertele de coarde par a fi cele mai potrivite. La instituțiile unde muzica este debitată în mod curent, buna dispoziție a personalului se resimte în cuantumul și calitatea lucrului prestat.

Comerțul, de asemenea, este avantajat de ambianța muzicală. In marile magazine mai ales, aceasta înviorează pe vînzători, dar dispune și pe clienți care zăbovesc și cumpără mai mult.

Prin efectele ei tonice, prin capacitatea ei de a accelera percepția și de a stimula atenția și memoria, muzica se dovedește profitabilă și studiului. Așa se explică pătrunderea ei în aulele universitare ca și în sălile de lectură ale unora dintre bibliotecile publice.

★

Integrarea muzicii în toate activitățile umane : în producție și educație, în lucrul casnic și în toate manifestările recreative, a accentuat considerabil rolul ei social. Este de observat însă că *permanența unui decor sonor* cauzează și neajunsuri, greu de evitat. Risipa de emisiuni, popularizînd muzica bună, a făcut ca aceasta să pătrundă în cercuri tot mai largi. In schimb însă, a luat naștere un fel de pasivitate intelectuală, s-a ajuns la o ascultare subconștientă, indiferentă. Adevărata apreciere a muzicii cere spiritului o participare activă, presupune o atmosferă de reculegere ce se observă la concerte și operă sau în liniștea casei, dar nu e posibilă în timpul ocupațiilor zilnice.

Muzica în conservă — cum a fost mai de mult numită muzica înregistrată — devenită *decor sonor* al vieții întregi, banalizînd toate genurile de compoziții, le diluează forța emotivă și diminuează astfel satisfacțiile estetice produse de arta cea mai apropiată de sufletul omului.

Viaţa Uniunii Compozitorilor

Cenacle de creaţie

La 14 ianuarie a.c., a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor, cenaclul secţiei simfonice, în care au fost prezentate două lucrări din creaţia recentă a genului programatic : Oratoriul „1907“ pentru soli, cor şi orchestră de Alfred Mendelsohn şi suita simfonică „Bucureştiul de altă dată“ de Mircea Chiriac.

Luînd cuvîntul, participanţii au subliniat remarcabila măiestrie componistică vădită de oratoriul închinat răscoalelor ţărăneşti, concepţia originală de închegare a textului dintr-un grup de poezii de Arghezi, factura muzicală contemporană, profund adecvată conţinutului. Au fost apreciate îndeosebi discursul melodic de o expresie mereu variată şi totuşi unitară, armonia şi orchestraţia utilizată cu subtilitate şi grijă a dozajului, care dau toate forţă emoţională şi un puternic colorit descriptiv.

Suita de Mircea Chiriac s-a bucurat, de asemenea, de o aleasă preţuire, pentru caracterul interesant de evocare a trecutului Capitalei noastre şi, în acelaşi timp, de sugerare a sensibilităţii muzicale a epocii cu mijloace armonice şi orchestrale proprii zilelor noastre. Mircea Chiriac vădeşte o ascensiune continuă în creaţia sa, trebuind a veghea îndeosebi asupra echilibrului formei.

Pînă la sfîrşitul actualului trimestru vor mai avea loc două audiţii cu lucrări ale tinerilor compozitori, urmate de un cenaclu de discuţii pe această temă, un cenaclu de muzică vocală, în care corul Uniunii Compozitorilor va prezenta piese noi de factură dezvoltată, un cenaclu cu muzică de copii, două audiţii susţinute de elevii şi studenţii bursieri ai Uniunii Compozitorilor, care vor prezenta şi lucrări proprii, precum şi o discuţie pe marginea problemelor muzicii de film. La 1 aprilie va avea loc cenaclul secţiei de muzicologie, în care un grup de critici vor prezenta un referat despre problemele criticii noastre muzicale actuale.

Plenara şi cenaclul secţiei de muzică uşoară

La sediul Uniunii a avut loc plenara compozitorilor de muzică uşoară ţinută cu participarea şi a primului secretar al Uniunii Compozitorilor. Deschizînd şedinţa, compozitorul Ion Dumitrescu a expus, în linii largi, problemele esenţiale care stau în faţa compozitorilor de muzică uşoară : primenirea şi activarea creaţiei, acceptarea lucrărilor cu o cît mai mare exigenţă pentru calitatea acestora, discutarea situaţiei membrilor şi nemembrilor care activează pe tărîmul muzicii uşoare, colaborarea compozitorilor cu textierii ş.a. precum şi condiţiile în care se face difuzarea, situaţia orchestrelor şi, în general, a formaţiilor de muzică uşoară.

În cadrul cenaclului care a urmat, au fost audiate o seamă de lucrări ale compozitorilor I. Vasilescu, H. Mălineanu, G. Dendrino, N. Kirculescu, Elly Roman, Şt. Kardoş, N. Demetriad ş. a.

Plecînd de la constatarea că în ultimii ani o bună parte din lucrări date la iveală sînt romanţe şi melodii dansante lente, compozitorul Radu Şerban, raportorul la acest cenaclu, precum şi o seamă de compozitori care au participat la discuţii au confirmat în spirit autocritic situaţia din domeniul muzicii uşoare, caracterul puţin dinamic, uneori chiar depresiv al anumitor cîntece şi absenţa lucrărilor de muzică ritmică, vioaie, antrenantă.

Concluziile au fost trase de compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, care a subliniat progresele mari realizate la noi în domeniul muzicii uşoare şi reputaţia pe care o are acest gen de creaţie a noastră peste hotare. Lucrările din acest domeniu, a arătat A. Mendelsohn, este adevărat, pot fi acuzate uneori de o anumită langoare, de visare searbădă. O mai mare varietate în tematică, în subiecte, mai mult umor şi fantezie şi o mare apropiere faţă de aspectele concrete ale vieţii noastre de azi vor fi de natură să ridice mult calitatea lucrărilor de muzică uşoară. Nu trebuie neglijate cîntecele şi melodiile ritmice, cu caracter dansant, tot aşa cum e de dorit ca — fără a împrumuta direct elemente folclorice — lucrările să poată fi recunoscute ca aparţinînd muzicii romîneşti.

Audiţii şi întîlniri ale compozitorilor cu muncitorii

În scopul strîngerii legăturilor între compozitori şi masele largi de iubitori ai muzicii, Uniunea Compozitorilor a iniţiat un ciclu de audiţii muzicale destinate oamenilor muncii, precum şi întîlniri ale acestora cu compozitorii. Acest ciclu a fost inaugurat vineri 17 ianuarie, cu care prilej au fost prezentate lucrări în genuri variate, care s-au bucurat de interes. Primul secretar al Uniunii Compozitorilor, compozitorul Ion Dumitrescu a vorbit despre scopul şi însemnătatea acestor acţiuni, care vor avea loc lunar.

Muzicologul Viorel Cosma a dat scurte explicaţii în legătură cu lucrările audiate.

Audiţii din muzica universală

La 31 ianuarie a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor o audiţie avînd în program corale de Johann Sebastian Bach. A interpretat corul Uniunii Compozitorilor, acompaniat de un grup de instrumentişti, sub conducerea lui Nicolae Rădulescu.

Luînd cuvîntul cu acest prilej, compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a precizat:

„Conform planului de activitate al Uniunii, vă prezentăm astăzi pentru prima dată la noi un ciclu de corale de Bach. Am ales un grup dintre cele cărora autorul le-a adăugat — ca voci independente — un număr mai mare sau mai mic de instrumente. Ansamblul este întotdeauna original şi interesant. Armonia corală este completată şi susţinută instrumental cu măiestrie aproape modernă, iar efectul sonor de multe ori inedit.

Tendinţa contemporană de a utiliza formaţii reduse sau grupe instrumentale mici şi diverse acompaniind corul, se dovedeşte deci a fi intenţionat realizată cu cel puţin 200 de ani înainte.

In istoria muzicii universale, apariţia coralului are tot atîta importanţă ca şi apariţia în tehnică, bunăoară, a maşinii cu abur. Ieşind din cercul strîmt al utilizării cultice protestante, coralul a umplut muzica şi lumea cu forţa lui populară. O epocă întreagă de polifonie medievală şi a renaşterii face loc unei şi mai glorioase epoci de armonie.

Coralul, împreună cu stilul reprezentativ al florentinilor, născocit către finele secolului al XVI-lea, decid arta muzicală să facă o cotitură însemnată în evoluţia ei.

In această intersecţie a secolului al XVI-lea cu cel al XVII-lea — care constituie în muzică, fără îndoială, o etapă puternică de realism — muzica populară se întîlneşte din nou cu muzica cultă, pe care o fecundează pentru multe secole în viitor.

Ceea ce vrem noi să subliniem astăzi, prin această audiţie, este în primul rînd caracterul profund popular şi de masă al coralului.

Melodia simplă, de origine populară, textul în limba maternă, tratarea armonică silabică, importanţa acordată înţelegerii cuvintelor, simplitatea de tratare, utilizarea ansamblului vocal — toate acestea constituind atribute ale coralului — reprezintă totodată atribute ale genului popular şi de masă.

La vremea lui, coralul a avut un caracter revoluţionar şi protestatar împotriva formalismului în care polifonia excesivă aruncase evoluţia muzicii.

Melodiile de coral pe care Bach le armonizează în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, sînt cîntece vechi pe care cu 200 de ani mai înainte Luther, contemporanii şi urmaşii lui le utilizează, împreunîndu-le cu texte religioase libere sau citate direct din scriptură.

Cîntecele utilizate de protestanţi la începutul consolidării acţiunii lor — (şi să nu uităm că protestantismul a fost la început o mare mişcare de mase, nu numai cu caracter religios, dar şi cu substrat profund politic şi social) — au fost împrumutate în bună parte dintre cîntecele populare în uz la începutul secolului al XVI-lea în ţările respective.

Despre vechimea lor aş putea spune aceleaşi lucruri ca despre vechimea melodiilor noastre populare.

Temele melodice ale coralelor lui Bach, găsite în colecţiile vechi din timpul lui Luther şi după el, sînt în bună parte melodii populare autentice, la a căror şlefuire au lucrat multe şi necunoscute generaţii, unele au origine cărturărească, iar altele sînt fragmente de cîntec gregorian, conturate în forme melodice de sine stătătoare.

Ceea ce te izbeşte în primul rînd, cînd le studiezi, este caracterul modal divers al celor mai multe dintre ele.

Aşa cum se prezintă la Bach, coralele sînt clădite fără îndoială pe bază strict armonică, însă factura lor expresivă ţine în măsură importantă şi de polifonie, prin felul cum sînt conduse vocile ansamblului, cum sînt tratate disonanţele şi cum acordă prioritate mersului melodic peste regulile strîmte armonice.

Prinse de Bach în formă armonică (aşa cum o să le ascultăm astăzi), într-un timp cînd se fundamentau principiile sistemului tonal major — (armonizările lui Bach sînt contemporane cu primul tratat de armonie scris de Rameau) — era normal ca forţa armonică a modului major să strîngă ca într-un cleşte de oţel plăpîndele firicele melodice într-alt chip modale decît majorul atotstăpînitor.

Credincios epocii sale, Bach toarnă tot materialul melodic deopotrivă în schema funcţională armonică a modului major şi minor, ca într-un implacabil pat al lui Procust.

Şi, desigur, ca şi Alecsandri, care aduna folclor într-un timp nepotrivit dezvoltării ştiinţifice a culegerii acestuia, de multe ori Bach e nevoit să modifice melodia sau să caute soluţii ingenioase în polifonie pentru înveşmîntarea armonică a celor cîteva sute de melodii care constituie corpul coralelor.

Cu toate acestea, armonizarea dată de Bach este de-a dreptul genială!

Şi, la fel cum din audiţia oricărei creaţii de geniu se desprinde de îndată folosul didactic pentru ascultătorii de toate vîrstele şi categoriile artistice — audiţia de astăzi ne învaţă multe, tocmai cînd şcoala noastră muzicală străbate victorioasă drumul său, alături de popor.

Uniunea îşi face într-acest chip datoria faţă de cultura muzicală şi de educarea inimilor tinerilor şi mai bătrînilor săi membri.

Interpretaţi aceste idei şi strădanii ale noastre după bunele intenţii de unde izvorăsc".

Tot în ciclul de mai sus, vineri 24 ianuarie a avut loc deschiderea cercului profesional de audiţii de muzică universală contemporană. Compozitorul Ion Dumitrescu, în cuvîntul de deschidere, a subliniat însemnătatea pe care o are cunoaşterea creaţiei contemporane de peste hotare. El a arătat totodată că acest cerc de studii are un caracter restrîns, pur profesional, fiind destinat membrilor Uniunii Compozitorilor. La capătul unui şir de audiţii vor avea loc şi discuţii.

După o succintă prezentare a subiectului operei şi citirea unui text al compozitorului despre lucrarea sa, s-a audiat „Wozzeck" de Alban Berg.

Pînă la sfîrşitul actualului trimestru mai sînt programate încă două audiţii în cadrul ciclului de mai sus.

Va avea loc şi o audiţie consacrată cîntecelor de Anton Pann, la interpretarea cărora îşi va da concursul Dan Moisescu acompaniat instrumental. Va prezenta Gheorghe Ciobanu.

Muzicieni distinşi cu înalte titluri

De curînd, Prezidiul Marii Adunări Naţionale a R.P.R. a conferit titlul de *„Maestru emerit al artei din R.P.R."* compozitorilor Marţian Negrea, Ludovic Feldman, Sigismund Toduţa, Ion Vasilescu şi Leon Klepper. De asemenea, s-a conferit titlul de *„Artist emerit al R.P.R."* regizorului Alexandru Szinberger, dirijorilor Gheorghe Danga, Ion Vanica, Emanoil Elenescu, soliştilor Vladimir Orlov, Iolanda Mărculescu, Maria Voloşescu, Ecaterina Vîlcovici, Gheorghe Simionescu, Francisk Otrok, Theodor Lupu. Cu „Ordinul Muncii" cl. III-a au fost distinşi pentru merite deosebite în activitatea cultural artistică D. D. Botez, Ion Goia, Mihai Pop, Ştefan Lakatoş, Ştefan Mureşanu, Constantin Rădulescu, Harry Blejan.

Compozitor de seamă din generaţia vîrstnică, *Marţian Negrea* — Laureat al Premiului de Stat — desfăşoară o valoroasă activitate şi pe tărîmul învăţămîntului muzical, ca profesor de compoziţie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. Autor al mai multor lucrări simfonice („Simfonia primăverii", suitele „Poveşti din Grui" şi „In Munţii Apuseni" ş. a.) şi de cameră (Cvartetul de coarde, piese de pian) precum şi al unor muzici de film, compozitorul a terminat şi un „Requiem" închinat memoriei lui George Enescu.

Ludovic Feldman — Laureat al Premiului de Stat — face de asemenea parte din generaţia vîrstnică a compozitorilor noştri, deşi s-a afirmat în domeniul compoziţiei tîrziu, după o lungă activitate pe tărîmul interpretării. Ludovic Feldman a abordat genul concertant (Poem pentru vioară şi orchestră, Concert pentru flaut ş. a.), genul muzicii de cameră (Trio de suflători, Trio de coarde ş. a.), cel al simfoniei precum şi cel al muzicii de pian. Totodată, Ludovic Feldman desfăşoară o susţinută activitate obştească la Uniunea Compozitorilor, ca secretar al secţiei simfonice.

Desfăşurîndu-şi activitatea pe tărîmul componistic, muzicologic şi didactic, *Sigismund Toduţa* — Laureat al Premiului de Stat — şi-a înscris numele pe răbojul muzicii noastre printr-o bogată şi valoroasă contribuţie artistică. Opera sa cuprinde trei simfonii (a II-a închinată lui Enescu şi a III-a lui Ovidiu), un Concert pentru coarde, lucrări de muzică de cameră (sonate pentru flaut şi pian, pentru violoncel şi pian, pentru oboi şi pian, piese de pian ş.a.), precum şi coruri polifonice. Sigismund Toduţa este totodată un eminent dascăl la catedra de compoziţie de la Conservatorul „George Dima" din Cluj.

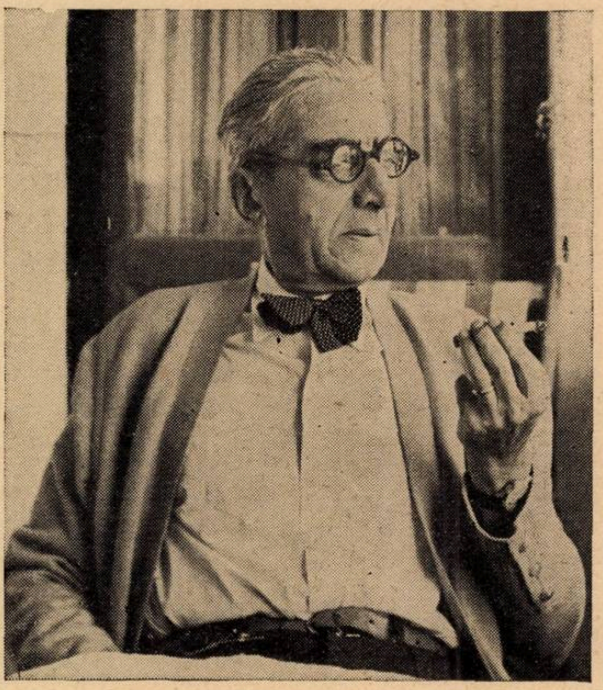
Avînd o temeinică pregătire şi debutînd în compoziţie cu un cvartet de coarde, care i-a atras o menţiune în cadrul Premiului Naţional George Enescu, *Ion Vasilescu* — Laureat al Premiului de Stat — s-a îndreptat ulterior către creaţia de muzică uşoară. In acest domeniu el a dat la iveală nenumărate melodii, pătrunse de un lirism nobil şi de o căldură comunicativă, inspirate adesea din muzica populară. El este unul dintre animatorii de seamă, din ultimele decenii, ai teatrului romînesc de estradă, satiră şi umor — pe care îl sprijină atît cu muzica pe care o făureşte cît şi cu munca sa pe tărîm organizatoric.

Leon Klepper — Laureat al Premiului de Stat — se numără printre compozitorii de seamă şi eminenţii pedagogi din ţara noastră. Creaţia sa abordează genuri diferite, de la piese mici vocale şi instrumentale pînă la lucrări de mari proporţii ca, de pildă, poemul simfonic şi concertul. El este de asemenea autorul muzicii pentru numeroase filme.

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

MIHAIL JORA

de Paul Constantinescu



Problema specificului naţional, în toate domeniile şi mai ales în artă, nu este numai o vorbă în vînt, ci îşi are temeiul său bine stabilit. Ce poate fi mai natural pentru un popor, decît arta apropiată lui, în cadrul căreia se poate mişca în voie, sau ce poate fi mai sănătos, mai original, care să aducă un aport sensibil, din punct de vedere universal, decît tot acel ceva care să diferenţieze un spirit de altul şi care totuşi la un loc să formeze un singur tot, adică opera de artă universală? De altfel, diferenţele acestea au existat întotdeauna, fără însă să fie formulate, căci de pildă ceea ce este creaţie artistică germană nu se poate confunda cu cea franceză sau italiană, fiecare au specificul lor, iar dacă acum au căpătat o valoare universală este prin simplul fapt al circulaţiei valorilor. Aşadar, fiecare popor, pentru afirmaţia sa, este dator să aducă un aport original, specific, cu atît mai puternic prin artă.

Vorbind despre muzică, problema este aceeaşi, şi pentru noi, care nu avem o îndelungată tradiţie muzicală; elementul specific nu poate fi decît muzica noastră trăită de veacuri, cîntecul popular, care luat ca bază elementară, trecut prin transformările naturale elementelor sale organice, să poată ajunge la un moment dat la crearea compoziţiei noastre culte.

In acest cadru de preocupări se situează personalitatea de compozitor şi îndrumător de generaţie a lui *Mihail Jora.* Muzica sa nu este în genere făcută pe teme populare, însă are atmosfera lor şi elementele sale componente; cîntecul său nu este popular, însă are inflexiunile şi etosul lui, iar pe deasupra răzbate încă personalitatea de creator a compozitorului însuşi...

Mihail Jora este moldovean de origine, fapt care se răsfrînge abundent în opera sa, din neamul Joreştilor care datează de sute de ani (se găsesc documente la Academia Romînă din anul 1392). S-a născut la *Roman în 2 august 1891,* a studiat la *Iaşi,* unde şi-a luat şi licenţa în drept în anul 1912, apoi, cu un foarte restrîns bagaj de cunoştinţe muzicale (pian şi puţină teorie) şi entuziasmul mare stîrnit de efemerele treceri prin ţara noastră ale cîtorva trupe de operă străine, se duce la *Leipzig,* unde o ia de la început, studiază armonie şi contrapunct cu *Ştefan Krehl,* pian cu *Teichmüller* şi compoziţie cu *Max Reger.* Cum lecţiile particulare cu o somitate ca Reger costau mult, nu şi-a pierdut vremea şi lecţie după lecţie sîrguinţa a crescut, talentul s-a dezvoltat, căpătînd totodată o solidă tehnică nemţească de compoziţie.

In anul 1914 scrie *„Şase lieduri pe text german"*, opus 1, apoi cînd se întoarce în ţară, *„Suita în re minor"* pentru orchestră, pentru care este premiat cu premiul Enescu (1915), fondat cu doi ani mai înainte. Suita aceasta, fără să contureze adevărata personalitate a compozitorului, cu toate influenţele sale de şcoală germană aduce totuşi acel ceva care vag începe să se apropie de noi, mai ales în a doua parte „Noapte de vară" şi scherzo-ul final. In anul 1917, din clipele tragice ale marelui război, ca fruct al suferinţei, în momentele de răgaz ale febrei, pe patul de spital, se iveşte o mică *„suită pentru vioară şi pian"*. Titlurile spun pe de-a-ntregul frămîntările momentelor: Dor de soare, Bejenie, Mîngîiere, Reînviere.

Apoi toate se şterg, amintirile rămîn numai amintiri, compozitorul revine la îndeletnicirile sale, iar şirul de compoziţii continuă: *„Poveste indică"*, poem simfonic pentru orchestră cu voce de tenor (1920), inspirat de un poem în proză de Eminescu, urmăreşte, fără să-şi piardă consistenţa muzicală, momentele povestei romantice a lui Eminescu, tratînd-o într-o manieră diferită de cea dinainte; influenţa vădită a impresionismului francez nu strică întru nimic, ba din contră îi ajută să se apropie mai mult de atmosfera subiectului.

Cu *„Priveliști moldovenești"* (tipărită la E.S.P.L.A. — 1953) (Malul Tazlăului, La joc, Grîu sub soare, Alai ţigănesc), (1921—1924), Mihail Jora calcă pe alt tărîm; romînescul iese la iveală, sonorităţile caracteristice cîntecului nostru popular se îmbină, iar poezia pastoralului alternează cu verva ritmului de joc. Cele *„3 Coruri"* (Moşul, Slutul, Toaca) (1934), tipărite în Editura Soc. Compozitorilor Romîni, îi conturează în plin personalitatea de „compozitor romîn"; spiritul, veselia, sonoritatea crudă a vocilor îmbinate într-un contrapunct viu, de o esenţă pur populară, aduc o atmosferă curat romînească. Făcînd un mic ocol cu *„Joujoux pour madame"*, pentru pian, unde Strawinsky se lasă voit şi pe de-a-ntregul văzut şi *„Marş evreiesc"*, ambele scrise în anul 1925 şi tipărite la Universal Edition şi E.S.P.L.A., se întoarce imediat înapoi la linia începută şi scrie *„Cvartetul de coarde"* (1926), (Edition Salabert), lucrare bine echilibrată, unde problema formei în noul cadru este minunat soluţionată, în care invenţiunea şi fantezia au frîu liber şi baletul *„La Piaţă"* (1928), care împreună cu Cîntecul din fluier şi Simfonia, formează tot ceea ce a scris mai frumos, mai bun şi mai caracteristic. Cu toate că pantomima predomină, acest balet are o ritmică interioară, care îl încheagă de la început pînă la sfîrşit; jocurile se succed pline de nerv ritmic şi invenţiune melodică fericită: jocul oltenilor, al chivuţelor, al ţigănuşilor, culminînd cu dansul florăresei; grotescul apare în toată „măreţia" lui, în mitocănia cu pinteni şi biciuşcă a vistavoiului şi a sentimentalităţii duioase de beţiv atins la „coarda simţitoare", iar totul nu este decît un joc, fără prea mare importanţă, într-o piaţă de mic tîrg de provincie, într-o dimineaţă de vară, de la cinci la cinci şi jumătate.

Continuă apoi cu forma atît de dificilă a liedului, dînd la iveală *„5 Cîntece" pe versuri de Octavian Goga* (1930) (Editura Soc. Compozitorilor Romîni), *„6 Cîntece" pe versuri de Adrian Maniu* (1934), *„5 Cîntece" pe versuri de Bacovia* (1935), *„4 Cîntece" pe versuri de Tudor Arghezi* (1936), strînse într-un volum şi publicate, iar în vremea din urmă pe versuri ale aceloraşi poeţi, ale lui Zaharia Stancu şi Mariana Dumitrescu, unele din ele tipărite la E.S.P.L.A. Fiecare din versurile acestor poeţi şi-a găsit expresia adecvată în muzica lui Mihail Jora, însă Cîntecul din fluier de Arghezi se pare că nu şi-ar fi putut găsi un mai bun tălmăcitor; este în această melopee tărăgănată şi tristă, ca o improvizaţie de bocet, icoană prăfuită şi ştearsă de ani, atît de perfectă îmbinarea dintre rezonanţa cuvîntului şi a melodiei, încît putem spune, că versul şi-a găsit aci muzica sa.

In fine, ajuns la maturitatea talentului său, Mihail Jora scrie prima sa lucrare monumentală, *„Simfonia în do major"* (1937), distinsă cu premiul Hamangiu şi dirijată pentru întîia oară de muzicalitatea fermă a lui Enescu. Simfonia, care după formă vrea să fie clasică, este totuşi altceva: este „personalitatea deplină a compozitorului". Toate elementele cucerite pînă acum, aci ţîşnesc într-un tot perfect, cîntecul popular romînesc nu se mai defineşte şi totuşi ambianţa sonoră este pe de-a-ntregul romînească; aceasta se cheamă „marea artă". Sobrietatea primei părţi, sprinteneala de joc viu a scherzo-ului, lirismul andantelui, varietatea, frăgezimea şi fantezia finalului, fac în această lucrare un trup.

Iată evoluţia unui mare talent şi a unei munci continue, alăturate sănătăţii cu iz de brazdă a cîntecului autohton.

Intre timp Mihail Jora a avut timp să fie director muzical al Societăţii de Radio, să se ocupe de Editura Muzicală şi să îndrumeze — cum o face şi azi — cu bunăvoinţa sa, spiritul şi farmecul său personal, generaţii de elevi pe calea sănătoasă, ca profesor al Conservatorului de muzică din Bucureşti, arătîndu-le drumul drept, pornind direct de la cîntecul autohton, pentru a nu mai fi nevoiţi şi alţii de a face calea întoarsă pe care însuşi a trebuit s-o parcurgă.

Dar verva n-a trecut, talentul şi tehnica au ajuns la maturitate, iar lucrul continuă statornic cu siguranţa conducătorului stăpîn pe caii săi. După baletul cu subiect de la „paş' opt", *„Demoazela Măriuţa"*, a înzestrat creaţia noastră nouă cu o Burlescă pentru orchestră, un balet plin de farmec „Cînd strugurii se coc", o viguroasă baladă, iar în viitor... cine ştie!

G. NICULESCU-BASU

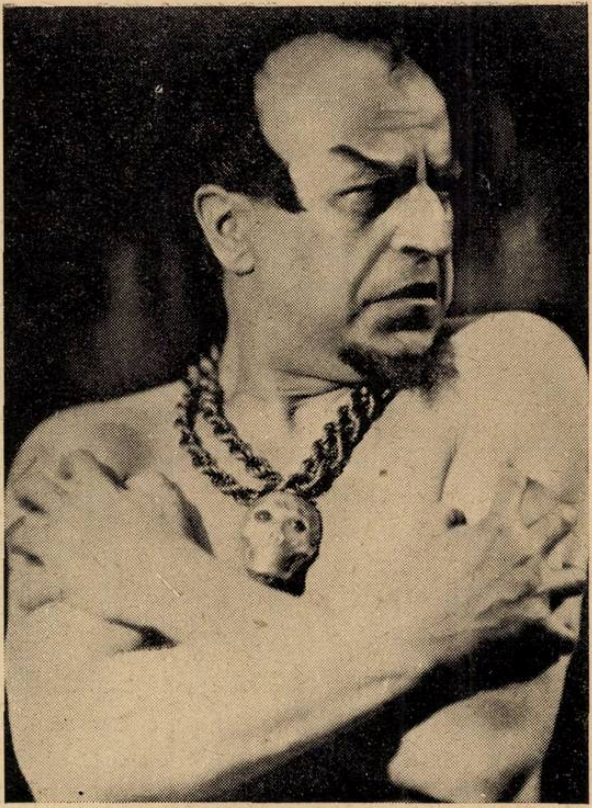
de P. Ştefănescu-Goangă

George Niculescu-Basu este una dintre cele mai reprezentative figuri ale teatrului muzical romînesc.

Mînat, de mic, de o nestinsă dragoste faţă de teatru şi de muzică, el a muncit şi luptat, în condiţii deseori grele, pe care le-a înfruntat însă cu isteţime şi cu umor, suind treptat către cele mai înalte culmi ale artei şi făcîndu-şi un nume, atît în ţară cît şi în străinătate, care cinsteşte teatrul nostru liric.

G. Niculescu-Basu a început prin a cînta, la vîrsta de 7 ani, în corul catedralei din Brăila, unde toţi başii şi tenorii nu erau decît — aşa cum relatează însuşi în savuroasele-i amintiri — „voci de Doamne miluieşte"...

După primele încercări de a cînta în public, pe scena improvizată a unei cafenele turceşti din Măcin, încercări soldate — cum era de aşteptat — cu cel mai deplin... insucces, viitorul artist intră în trupa improvizată a unui croitor (!) — actor, Cristescu-Piele Lungă. Numai eşecuri, necazuri: la Bacău, într-o stagiune sînt pierduţi toţi banii. El primeşte apoi — era în 1902 — un angajament în compania de operetă a lui Nicu Poenaru la Focşani. Acolo îl întîlneşte pe tenorul Leonard de care avea să-l lege o caldă prietenie. Amîndoi, deşi angajaţi în cor, au cîntat atunci două roluri importante în „De-aş fi rege". După turnee cu trupa lui Poenaru, care l-au purtat pe tînărul debutant prin ţară şi care au fost unele mai dezastruoase decît altele, Basu este chemat de Leonard, care desluşise remarcabilele lui însuşiri, la Bucureşti.



G. Niculescu-Basu în rolul lui Mefistofeles de A. Boito

Aici cîntă la Parcul Oteteleşeanu, la faimoasa grădină „Raşca" din strada Academiei, aici cunoaşte pentru prima oară artiştii bucureşteni. G. Niculescu-Basu se afirmă tot mai viguros în teatrul de operetă atît datorită vocii sale grave, generoase, bine timbrate şi expresive, cît şi remarcabilelor însuşiri actoriceşti.

Turneele se aflau pe primul plan al activităţii artiştilor din care făcea parte. Aşa se face că rolurile principale a trei din cele mai spectaculoase opere — Faust, Lucia şi Rigoletto — avea să le cînte pentru prima oară la... Tulcea ! La Iaşi, în timpul primului război mondial, G. Niculescu-Basu cunoaşte pe Elena Drăgulinescu-Stinghe, pe Costescu-Duca, Romulus Vrăbiescu, Edgar Istraty, Alexandra Feraru, Jean Atanasiu şi alţi artişti iluştri întemeind laolaltă „Opera" la Teatrul Naţional. Pentru acele vremuri grele, această acţiune de promovare a artei a însemnat o nobilă încurajare către rezistenţă, a poporului.

La scurt timp după aceea, tînărul artist reuşeşte să-şi împlinească dorinţa sa cea mai vie de a merge în Italia pentru a cunoaşte viaţa muzicală de acolo şi marii artişti, pentru a se perfecţiona în arta cîntului.

La Milano, Basu dă audiţii pentru Teatrul Carcano, pentru casa Ricordi, fiind remarcat şi apreciat. El debutează cu mare succes la „Carcano" în „Mefistofele" de Arrigo Boito, interpretînd acest rol, în interval de numai două luni, de 18 ori ! Au urmat angajamente la teatrul „Reggio" din Parma unde a cîntat, sub bagheta vestitului dirijor Tullio Serafin (ce avea să devină mai tîrziu dirijor la teatrul Metropolitan din New York, director la Opera Reale din Roma, apoi dirijor la Scala).

Trei ani a rămas Basu în Italia. Dintre succesele sale se cuvine neapărat citat şi cel repurtat la Teatrul Massimo din Palermo, în rolul baronului din „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss.

Revenit în ţară, după o absenţă de trei ani, George Niculescu-Basu creează pe scena Operei noastre mai toate rolurile importante din marele repertoriu al Teatrului liric. El dă viaţă lui Geronimo din „Căsătoria secretă" de Cimarosa, Boris din „Boris Godunov" de Musorgski, Mefisto din „Faust" de Gounod, Don Pasquale din opera cu acelaşi nume de Donizetti, Keţal din „Mireasa vîndută" de Smetana etc. etc. culminînd cu Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini — în total circa patruzeci de roluri, reprezentînd o glorioasă carieră artistică.

George Niculescu-Basu are marele merit de a fi urmărit permanent şlefuirea personajelor pe care le-a întruchipat, străduindu-se, neobosit, să le redea cu cît mai mult relief, cu cît mai multă pregnanţă. El a studiat — studiază şi astăzi — partitura cu o minuţiozitate de invidiat. Cînd personajul a luat, în conştiinţa sa, cea mai deplină formă, artistul purcede la realizarea scenică. In acest scop nimic nu este neglijat. Alături de interpretarea vocală (subliniem cu acest prilej dicţiunea exemplară) totul concură la întărirea caracterului personajului : gestica expresivă, mimica feţii deosebit de elocventă, grima, costumaţia ca şi chipul mişcării în scenă. In rolurile de compoziţie George Niculescu-Basu rămîne neîntrecut. Verva, umorul său sînt contaminante şi simpla-i apariţie în scenă — în „Don Basilio" de pildă — este salutată cu aplauze.

De peste o jumătate de veac, George Niculescu-Basu poartă cu cinste şi cu prestigiu făclia artei pe prima noastră scenă lirică, meritînd cu prisosinţă titlul de artist al poporului din R.P.R.

SILUETE CONTEMPORANE

HERBERT von KARAJAN

de Alfred Alessandrescu

Karajan este astăzi, în lumea muzicală internaţională, numele care flutură pe buzele tuturor. E dirijorul cel mai renumit, cel mai adorat, cel mai răsfăţat. E vrăjitorul, care a ştiut, prin genialitatea artei sale, să cucerească publicul din cele două emisfere ale globului nostru.

Din generaţia de şefi de orchestră, ce s-a ridicat după faimoasa pleiadă de mari interpreţi, ilustrată prin numele unor Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, — Karajan este în prezent cel mai strălucit reprezentant al artei dirijorale.

Numele său îl citim mereu în prospectele marilor Festivaluri muzicale internaţionale, care au loc anual la Salzburg, Bayreuth, Lucerna, Viena, Paris, Florenţa, München, Aix, şi care şi-l dispută pe întrecute. În revistele şi cataloagele de discuri „microsillon", numele lui Karajan însoţeşte cele mai numeroase şi mai valoroase înregistrări de muzică simfonică sau lirică. Imprimările realizate de el cu cele mai celebre orchestre din Europa, în special cu „Philharmonia" londoneză şi cu „Berliner-Symphoniker", cuprind lucrări de la Mozart, Beethoven, Berlioz, Ceaikovski, Brahms şi Johann Strauss pînă la Richard Strauss, Ravel, Strawinsky, Honegger.

Opere integrale ca: *Nunta lui Figaro, Flautul fermecat, Cosi fan tutte, Maeştrii Cîntăreţi, Walkyria, Ariadna la Naxos, Hänsel şi Gretel, Fledermaus* sînt înregistrate cu cei mai renumiţi cîntăreţi, ca: Elisabeth Schwarzkopf, Martha Mödl, Irmgart Seefried, Astrid Varnay, Sigurd Björling, Otto Edelmann, pe care îi şi lansează în acelaşi timp.

La 5 aprilie viitor, se vor împlini 50 de ani de cînd s-a născut la Viena Herbert von Karajan, descendent al unei familii macedonene, stabilite de mai bine de două secole în capitala Austriei, unde i s-a acordat şi titlul de nobleţe.

Cînta la pian de mic copil. A studiat muzica mai întîi la Salzburg, urmînd apoi la Viena diferite cursuri de muzică şi de filozofie, specializîndu-se în cele din urmă în arta dirijorală, pe care a învăţat-o de la Frank Schalk.

Începîndu-şi activitatea de şef de orchestră la 19 ani, el îşi face ucenicia la Ulm, Aachen, în ţările scandinave, în Olanda şi în Italia.

Senzaţionalul său debut, în 1938, la Opera din Berlin, cu *Tristan,* a fost hotărîtor în cariera sa. Zvonul despre tînărul dirijor Karajan, care conducea capodopera wagneriană, fără partitură, cu ochii închişi, ca un medium căzut în transă, cu o putere de adîncire impresionantă, dar şi cu o forţă de exteriorizare uluitoare, — s-a răspîndit cu repeziciune în toată Europa.

De aci înainte, cariera sa urmează o ascensiune fulgerătoare. Cele mai mari teatre europene, Scala din Milano, Operele din Viena şi Paris, Teatrul festiv din Bayreuth, orchestrele cele mai renumite, ca: „Philharmonia" din Londra, Filarmonicile din Berlin şi Viena, îi deschid larg porţile... Fel de fel de legende încep să înflorească în jurul său.

În 1944, Karajan a fost musafirul „Filarmonicii" noastre bucureştene, cînd a dirijat două concerte cu un succes triumfal. Interpretările sale, în special a *Rapsodiei spaniole* de Ravel şi a *Pinilor din Roma* de Respighi, au electrizat literalmente publicul bucureştean, prin dinamismul lor extraordinar.

Faima mondială a tînărului dirijor începe să adumbrească întrucîtva aureola marelui Furtwängler. Dacă „filarmonicii" vienezi rămîn totuşi credincioşi acestuia din urmă, — Karajan, pentru a nu-şi părăsi publicul oraşului său natal, organizează, paralel cu „Filarmonica", o stagiune de concerte cu „Wiener Symphoniker", orchestră pe care o ridică la un nivel artistic de înaltă clasă. Rivalitatea dintre ei mocneşte sub cenuşă...

După moartea lui Furtwängler, Karajan ia direcţia „Filarmonicii" din Berlin şi apoi succesiunea lui Karl Böhm, — care cocheta prea mult cu America, — la direcţia artistică a Operei din Viena. Cu acest prilej, el se împacă cu Filarmonica vieneză, care e în acelaşi timp şi orchestra Operei, şi căreia el îi purtase o uşoară ranchiună...

A dirijat apoi o bucată de vreme „Philarmonic Orchestra“ din Londra, cu care a făcut cele mai multe înregistrări. Un turneu triumfal cu „Filarmonica“ din Berlin în Statele Unite, care mai înainte îl boicotaseră, îl împacă şi cu noul continent. Faima sa a răzbătut astfel din Europa în cele două Americi, ajungînd pînă în Japonia.

Criticul muzical de la „New York Herald Tribune“ ţine să facă totuşi o precizare maliţioasă, cînd scrie în 1955, că „fără îndoială Karajan e cel mai mare dirijor al Europei“!

Azi, Karajan e solicitat din toate colţurile lumii. Cîştigă ce vrea şi cît vrea. Onorarii fabuloase i se oferă de pretutindeni. Are avionul său propriu. Astfel, dacă repetă într-o dimineaţă cu „Wiener Symphoniker“ sau la Opera din Viena, după-amiază îşi ia avionul, — pe care-l conduce personal, — şi se repede pînă la Berlin, unde îl aşteaptă o repetiţie cu Filarmonica de acolo, pentru a se reîntoarce în aceeaşi seară iarăşi la Viena. O viaţă de activitate febrilă şi trepidantă. O putere de muncă extraordinară.

În octombrie trecut, l-am revăzut dirijînd la Viena, după 13 ani de la vizita sa la Bucureşti. Conducea orchestra „Wiener Symphoniker“ într-un concert de sîmbătă după amiază, pe care l-a repetat a doua zi dimineaţa, pentru ca apoi, să fie prezent la pupitrul Operei, unde dirija un *Othello* fabulos!

La pupitru soseşte cu pasul sprinten şi sigur. Înalt de statură, zvelt, subţire la talie, părul sur şi dat pe spate în formă de perie, o figură cu trăsături energice, brăzdată de riduri adînci, deşi tînără, ochii de un albastru spre verde, adînci ca întinsul albastrelor mări şi cu privirea pierdută în zare, — Karajan apare ca un mănunchi de muşchi acţionat de un pachet de nervi într-o permanentă încordare.

Poziţia sa la pupitru e sobră ; picioarele, uşor depărtate, sînt de o imobilitate totală. Înainte de a da semnalul de pornire, stă cîteva clipe nemişcat cu privirile stinse, pentru a se putea concentra şi a crea ambianţa necesară.

Cu gesturi hotărîte, el începe apoi să deseneze prin aer ample linii drepte, tăioase, uneori arcuite ca nişte largi volute armonioase, gesturi energice, suple şi expresive în acelaşi timp, totdeauna clare şi precise, atît pentru muzicanţi, cît şi pentru public. Bagheta sa pluteşte şi zboară adesea pe deasupra capului său, dat pe spate într-o atitudine inspirată. Alteori, aplecat cu bustul către viorile prime, parcă plămădeşte cu ambele braţe, prin mişcări rotunde de valuri ce se rostogolesc, materia sonoră, ce prinde viaţă.

Tehnica de baghetă a celor mai mulţi şefi de orchestră germani, în frunte cu Furtwängler, — tehnică, pe care aş numi-o „romantică“, — în care orchestra atacă cu întîrziere, în urma gestului dirijoral, e înlocuită la Karajan printr-o tehnică de baghetă realistă, mai logică şi mai clară, în virtutea căreia orchestra atacă simultan cu gestul dirijorului.

Prin puterea sa hipnotică, prin avîntul său electrizant, prin focul şi însufleţirea care se degajează din persoana sa, Karajan exercită asupra muzicanţilor o autoritate irezistibilă, o putere de fascinaţie extraordinară.

Ca interpretare, nu aş putea spune că tot ce el realizează, respectă întotdeauna riguros prescripţiile sau intenţiile autorului. El îşi impune adesea, cu o voinţă de fier, interpretări, care ies din făgaşul comun, aşa-zis clasic sau tradiţional. Originalităţile sale şi fantezia sa bogată se manifestă mai ales prin contraste vii şi puternice, ori prin *tempi* neobişnuiţi, uneori extrem de largi, alteori precipitaţi la exces. Interpretarea sa, chiar cînd nu eşti cu totul de acord cu ea, e însă atît de convingătoare şi de impresionantă, încît, pînă în cele din urmă, nu poţi rezista torentelor acestui temperament dezlănţuit, care te cucereşte şi te copleşeşte.

Ca director al Operei din Viena, Karajan îşi impune cu fermitate dîrză ideile şi concepţiile sale artistice. Nu se lasă niciodată influenţat de principii naţionaliste : aşa, de pildă, personalul său artistic, el şi-l culege de oriunde îl găseşte, indiferent de naţionalitate ; aşa se explică faptul că în spectacolele Operei vieneze întîlnim, alături de cele mai preţioase forţe autohtone, artişti renumiţi din lumea întreagă, lucru pentru care temerarul director se pare că e în conflict cu autorităţile tutelare ale Operei. În schimb, calitatea reprezentaţiilor a atins astăzi un nivel de o strălucire, care cred că în curînd va reda Operei din Viena gloria ei de odinioară.

Paralel cu activitatea sa de dirijor, Karajan s-a dovedit şi un regizor remarcabil. Înscenările sale de la Salzburg din *Fidelio* şi *Falstaff* au făcut senzaţie în vara trecută. În *Othello*, pus în scenă tot de el, am putut admira stilul sobru, dar masiv şi lapidar, al montării sale, simplicitatea extremă a decorurilor, dezbrăcarea de tot ce poate părea încărcat sau inutil. Lumina, care în montarea modernă joacă un rol preponderent,

Herbert von Karajan şi George Enescu

e întotdeauna judicios folosită, fiind concentrată mai ales asupra unui punct al scenei, unde acţiunea trebuie scoasă în relief, amintindu-ne astfel de clar-obscurul rembrandtian.

Deşi ca regizor, Karajan tinde spre o revoluţionară reînnoire a vechiului stil de regie, care mai stăruie încă în unele teatre, el nu este însă de acord cu înscenarea *Maeştrilor Cîntăreţi*, realizată la Bayreuth, de Wieland Wagner, nepotul marelui compozitor, — socotind că o astfel de înscenare, oricît de originală şi de îndrăzneaţă ar fi, nu cadrează cu caracterul sanctuarului wagnerian, unde tradiţia genialului compozitor trebuie respectată cu sfinţenie, — şi pentru acest motiv, el a refuzat de a mai dirija la Bayreuth.

În toamna trecută, delegaţia muzicienilor romîni, care a fost trimisă la Viena cu prilejul comemorării lui George Enescu, şi din care am avut şi eu cinstea să fac parte, a fost primită de Herbert von Karajan, în biroul său directorial de la Operă. Foarte afabil, maestrul ne-a arătat o deosebită prietenie. Şi-a adus aminte cu plăcere de concertele dirijate la Bucureşti şi de primirea entuziastă a publicului romînesc. Despre Filarmonica noastră a avut numai cuvinte de laudă şi, în special, a reţinut figura profesorului Prunner, care l-a impresionat cu deosebire, şi, spunînd aceasta, ilustrul dirijor a încercat să imite pe excelentul nostru contrabasist, care, ieşit puţin în afară din grupul său, căuta să-şi îndemne partenerii cu un zel şi cu o însufleţire rară.

I-am mulţumit apoi cu acest prilej pentru cinstea ce ne-a făcut, acceptînd să figureze în comitetul de organizare a comemorării lui Enescu, pe care l-a cunoscut la Bucureşti şi pentru care păstrează o neştearsă admiraţie.

Pe Ionel Perlea l-a cunoscut de asemenea, cînd se aflau amîndoi în aceeaşi stagiune la Scala din Milano.

În dorinţa noastră de a cunoaşte misterul memoriei sale fenomenale, — întrebîndu-l cum poate memora atîtea opere importante, pentru a le dirija fără partitură — ne-a răspuns că e un lucru foarte simplu : pe cînd îşi făcea ucenicia ca tînăr corepetitor de operă, el studia minuţios şi temeinic toate rolurile împreună cu cîntăreţii respectivi, şi „ceea ce se învaţă în tinereţe, ne-a spus dînsul, nu se uită niciodată ; iată tot secretul". Într-adevăr, e simplu ca bună ziua... „Dar, — mai adaugă el apoi, — cel care ne bate pe toţi, astăzi, în materie de memorie, este Dimitri Mitropulos, care ştie şi cele mai mici detalii din partituri, indicînd pînă şi numărul paginilor"...

La invitaţia noastră de a ne face cinstea să ne viziteze ţara în toamna viitoare, cînd vor avea loc Festivalurile muzicale, organizate în cadrul concursului internaţional „George Enescu", ce se va ţine la Bucureşti, — atît ca oaspe de onoare, cît şi ca dirijor, — ilustrul muzician ne-a răspuns, gînditor, cu privirile aţintite în zare, ca şi cum ar fi vrut să scruteze viitorul : — Cu cea mai mare plăcere doresc să revăd frumoasa dv. ţară, dar nu pot şti de pe acum dacă împrejurările îmi vor permite."

Am înţeles atunci că nu trebuie să ne facem prea multe iluzii...

ROMAIN ROLLAND

de Andrei Tudor

Ca şi alţi artişti care au avut privilegiul — şi dezavantajul — unei duble vocaţii, şi Romain Rolland a trebuit să sufere neplăcerile dublei sale cariere de scriitor şi muzicolog. Este suficient să ne amintim de atmosfera ce se crease în jurul său în preajma primului război mondial, cînd, pentru a protesta împotriva războiului, Rolland îşi administrase un exil voluntar în Elveţia, de unde a lansat omenirii lucidele şi pateticele sale apeluri din „Deasupra vălmăşagului" (Au dessus de la mêlée). Pe-atunci, André Gide îi consacra lui „Jean Cristophe" rîndurile acide din „Incidences", reproşînd autorului factura germanică a romanului şi chiar a stilului său literar. La rîndul lor, muzicologii francezi îi treceau sub tăcere, cu o respectuoasă indiferenţă, activitatea. De atunci, însă, şi opera sa care a crescut monumentală şi îmbrăţişînd umanitatea în unele din exemplarele ei cele mai prestigioase, şi atitudinea sa nezdruncinată, în ciuda tuturor adversităţilor, şi confirmată prin toate întîmplările istorice ulterioare, au sfîrşit prin a-l impune. În anul 1926, cînd revista „Europe" consacra un număr omagial lui Romain Rolland, care împlinea 60 de ani, şi prietenii, şi foştii săi detractori s-au asociat în mărturisirea admiraţiei lor pentru marele scriitor şi gînditor al Franţei.

Pentru majoritatea cititorilor, Romain Rolland este scriitorul : autorul lui „Jean Cristophe", al lui „Colas Breugnon", al romanului „L'âme enchantée" şi, eventual, al ciclului de piese istorice din „Teatrul revoluţiei", şi al „vieţilor" lui Michel-Angelo, Tolstoi, Beethoven, Ramakrishna, Vivekananda, Gandhi, Charles Péguy. Acestea şi încă o seamă de lucrări nu lipsite de importanţă, dar a căror listă exhaustivă nu este locul să o dăm aci, constituie partea propriu-zis literară a operei lui Romain Rolland.

Alături de acestea, lucrările de muzicologie, deosebit de importante şi în sine, şi în evoluţia acestei ştiinţe, înscriu un capitol substanţial în opera lui Romain Rolland şi, totodată, în literatura muzicologică modernă.

Preocupările sale muzicale îşi au rădăcinile în constelaţia sensibilităţii sale artistice, receptive fenomenului artistic din toate domeniile, şi apar chiar de la începutul activităţii sale scriitoriceşti. Prima sa lucrare, apărută în 1892, este din domeniul istoriei : „Le dernier procès de Louis de Berquin", iar în 1895, absolvind „École normale superieure" din Paris, publică „Les origines du théâtre lyrique moderne" — Istoria Operei în Europa, înainte de Lully şi Scarlatti —, care este teza sa principală de doctorat în litere, şi „Curs ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit“, teza secundară a doctoratului său.

Iată aşadar, cum de la început formaţia sa de istoric este îngemănată cu preocupările sale pentru muzică şi pictură. Această îmbinare a disciplinei ştiinţifice a istoriei cu sensibilitatea pentru toate artele constituie caracteristica principală a concepţiei rollandiene despre istoria artelor şi se află la baza tuturor lucrărilor sale din acest domeniu. De la primele lucrări amintite mai sus, la „Viaţa lui Beethoven“, la „Le théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau“ şi pînă la cele 6 volume mari din „Beethoven, les grandes époques créatrices“, toată opera sa istorică se bazează pe o privire unitară, care îmbrăţişează fenomenul artistic sub toate aspectele lui şi, în primul rînd, în larga şi profunda lui semnificaţie umană.

În acest sens, „Viaţa lui Beethoven“, prima sa carte despre muzică, de mare circulaţie, a marcat un moment decisiv în dezvoltarea muzicologiei franceze. Publicată pentru întîia oară, în 1903, în celebrele „Cahiers de la Quinzaine“, conduse de Charles Péguy, „Viaţa lui Beethoven“ a avut un răsunător succes de public şi a apărut de atunci, în nenumărate ediţii şi a fost tradusă în multe limbi. Cartea a contribuit în mare măsură la popularizarea muzicii lui Beethoven în Franţa, dar a avut în acelaşi timp şi o mare influenţă asupra literaturii muzicologice, chiar dacă a degenerat — în domeniul literar — în moda aşa-numitelor vieţi romanţate.

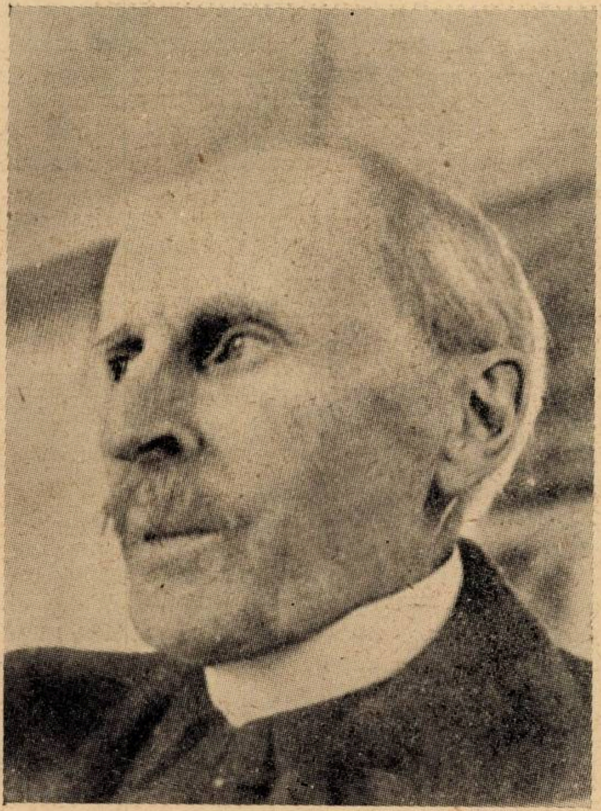
Pentru Romain Rolland, acest op n-a fost decît aplicarea practică a concepţiilor sale despre istoria muzicii şi, în general, despre istoria artei, iar succesul cărţii n-a făcut decît să-l întărească în convingerile sale.

În studiul liminar, intitulat „Despre locul muzicii în istoria generală“, din volumul „Muzicieni de altădată“, Romain Rolland spune:

„Muzica derutează pe acei care nu o simt; materia ei pare insezisabilă: ea scapă raţionamentului, ea pare fără contact cu realitatea. Oare ce poate să extragă istoria din ceea ce pare că este în afara spaţiului, în afara istoriei?

„În primul rînd nu este adevărat că muzica are un caracter atît de abstract; ea are raporturi constante cu literatura, cu teatrul, cu viaţa unei epoci. Astfel nu va scăpa nimănui că istoria Operei luminează istoria moravurilor şi a vieţii mondene. Orice formă de muzică este legată de o formă a societăţii şi ne ajută să o înţelegem mai bine. De altă parte, în multe cazuri, istoria muzicii este în strînsă legătură cu aceea a celorlalte arte. Se întîmplă mereu ca artele să se influenţeze unele pe altele, să se întrepătrundă, sau, printr-un efect al evoluţiei lor fireşti, ele ajung, ca să ne exprimăm astfel, să se prelungească dincolo de limitele lor, în acelea ale artei vecine. Cînd muzica devine pictură, cînd pictura se face muzică...“

Această cercetare dialectică a artei şi a istoriei ei, nu se limitează la Romain Rolland numai



la fenomenul artistic şi interferenţele lui pur estetice ci sînt privite sub unghiul mai larg de vedere al faptului de profunde semnificaţii umane. Muzica este pentru el o artă intimă şi, în acelaşi timp, şi o artă socială, ea este o mărturie a vieţii interioare şi totodată o expresie a vieţii societăţii.

Iată dar cît de actuală este această concepţie enunţată şi aplicată de către Romain Rolland, în lucrările sale, încă de la începutul acestui veac, cînd muzicologia universală nu-şi lărgise orizontul dincolo de cercetările strict tehnice, de consemnare, fără rezonanţele general umane, a faptului istoric sau de judecata îngust estetică.

Muzicologia modernă, toate cuceririle din istoria artelor în prima jumătate a secolului nostru, îi datorează mult lui Romain Rolland. Iar muzicologia franceză, chiar dacă a fost ilustrată în trecut de numele considerabile ale lui Fétis, Gevaert, Bourgault-Ducoudray, ea a luat un mare avînt abia în ultimul veac, ajungînd să se apropie şi să egaleze muzicologia germană de mai veche tradiţie.

Şi aceasta se datoreşte în mare măsură gîndirii noi a lui Romain Rolland şi iniţiativelor sale. „Istoria teatrului liric modern“, publicată în anul 1895 şi distinsă cu „Premiul Bourgault-Ducoudray“ fusese un impuls şi un model. În anul 1900, Romain Rolland întemeiază secţia franceză a „Societăţii internaţionale de muzicologie“, înfiinţată cu un an mai devreme la Lipsca. În acelaşi an, fondează, împreună cu Louis Laloy, Pierre Aubry, Jules Combarieu şi Maurice Emmanuel, „Revista de istorie şi critică muzicală“. Titular al secţiei de muzică, înfiinţată de el, în anul 1901, la „Şcoala de înalte studii sociale“ de la Paris, şi apoi al cursului de istoria muzicii la Sorbona, Romain Rolland a transmis această disciplină nouă generaţiilor următoare de muzicologi, printre care se numără şi Jules Combarieu şi Henry Prunières, la rîndul lor dascălii altor serii de cercetători ai muzicii.

Opera sa cuprinde, pe lîngă lucrările citate mai sus, „Musiciens d'autrefois“, „Musiciens d'aujourd'hui“, „Voyage musical au pays du passé“, „Haendel“, „Le Messie de Haendel“, „La musique italienne en France sous Mazarin et l'Orfeo de Rossi“ etc.

Prin metoda sa de cercetare, datorită concepţiei sale care scrutează aspectele multiple ale faptului artistic, Rolland a izbutit să surprindă în documentele istoriei momente semnificative, care pînă atunci nu fuseseră luate în seamă. Astfel, Romain Rolland a ştiut discerne cu subtilitate toate transformările şi sensul în care evolua muzica în vremea lui Bach, după cum a ştiut să vadă şi să sublinieze, dincolo de strălucirea lui Alessandro Scarlatti, importanţa lui Francesco Provenzale în naşterea şi dezvoltarea şcolii napolitane.

Cercetările sale se întemeiază pe studii adîncite, pe argumente bine alese, datorită metodei sale, care i-a prilejuit să intuiască genial aportul forţelor istorice interne în procesul operei de artă.

Pentru Romain Rolland, istoria muzicii, istoria artelor este istoria spiritului, căreia arta îi este în acelaşi timp şi document şi rezultantă. Prin muzică, el a căutat să cunoască omul, fiindcă istoria omului nu poate fi cunoscută fără documentul artistic. De aceea în întreaga sa operă, Rolland a studiat pe artistul-om, pe om ca subiect al istoriei.

De aceea şi marele său roman, „Jean Cristophe“, care ni-l înfăţişează pe erou luptînd deopotrivă împotriva rutinei muzicale şi a celei sociale, este o *„summa“* a gîndirii şi a investigaţiilor lui Romain Rolland în istoria umanităţii, din care nimic nu i-a rămas străin, în căutările sale pline de dragoste, fraterne pentru genul uman.

„Nihil humani...“

In întîmpinarea concursului internaţional „George Enescu"

de prof. DIMITRIE DINICU

Marea personalitate artistică a lui George Enescu a străbătut de mult lumea dobîndind o glorie nestinsă, atît prin geniul său creator cît şi prin neasemuita sa măiestrie interpretativă.

Om de o mare nobleţe, stăpînind o voinţă uriaşă şi o bunătate sufletească proverbială, totul exteriorizat cu o sinceră simplitate şi modestie, G. Enescu a înţeles în chipul cel mai înalt, misiunea artistului muzician, iar devoţiunea sa totală pusă în slujba artei, rămîne un măreţ exemplu.

Om şi creator, Enescu s-a dăruit cu o neprecupeţită plenitudine, întruchipînd în cele mai fine plămădiri, geniul poporului din care s-a desprins şi pe care l-a iubit fanatic. Aceste rare trăsături sufleteşti se desprind din mărinimia cu care şi-a risipit inegalabila cîntare pe toate plaiurile ţării, prin inspiraţiile creaţiunilor sale ţîşnite din contopirea cu uriaşele forţe native şi virtuale ale poporului, şi din devotamentul cu care — în timpul primului război mondial —, a înţeles să sufere durerosul refugiu, acolo unde bătea însîngerata inimă a poporului său. Cine nu cunoaşte febrila muncă pe care Enescu, o glorie mondială încă de pe atunci, o desfăşura cu o exemplară modestie ducînd prin vraja cîntului său, în spitalele răniţilor şi exantematicilor, alinarea rănilor şi suferinţelor aprige ale unui crunt război? Cine nu ştie cu cît entuziasm şi luptînd cu cîte lipsuri, marele său suflet a mobilizat forţele artistice muzicale, creînd la Iaşi, în 1918—1919, Orchestra Simfonică „George Enescu“? Cîte elemente de nădejde ale actualei muzici romîneşti s-au închegat în acele momente!

George Enescu înflăcăra şi atrăgea prin stilul personalităţii sale. Milos peste măsură, ajuta prompt şi eficace pe orice element de nădejde năpăstuit; afectuos, cald, plin de manieră şi fineţe în raporturile lui cu oamenii şi cu colaboratorii, ştia într-un chip unic să înfrîngă orice cerbicie şi să cucerească prin simplitatea făpturii şi căldura sinceră a convingerilor sale, întotdeauna juste.

Memoria sa muzicală era prodigioasă. L-am văzut adeseori aşezîndu-se la pian şi cîntînd orice simfonie în întregime pe dinafară. Cîteodată, cînd dirija orchestra, întrerupea dirijatul pentru a arăta la pian anumite moduri de interpretare. Furat de pasiunea şi identificarea cu respectiva compoziţie, o interpreta integral la pian, cîntînd şi din gură, nuanţînd şi dirijînd cu întregul său trup şi transformînd pianul într-o complexă orchestră cu o spontaneitate şi proteică strălucire. In clipele acelea mi-am dat seama de unicitatea personalității sale.

Enescu poseda o cultură muzicală vastă și un creier uluitor. Cînd studia îndelung la vioară orele sale de odihnă sau de relaxare erau folosite cîntînd la pian. Muzica îl odihnea, îi crea acea poartă deschisă spre climatul de creație în care se cufunda cu pasiune.

Dar G. Enescu a fost și un mare generos. De tînăr a fost preocupat să încurajeze talentele tinere, fie prin acordări de premii din propriile sale resurse, fie prin punerea bazelor unor premii naționale cum a fost, în 1912, prin fundarea *Premiului Național „George Enescu"* pentru compoziție.

Numeroase elemente de elită s-au bucurat de sprijinul direct sau indirect al lui G. Enescu, atît romîni cît și străini.

În amintirea uriașei sale personalități care integrează arta romînească în cultura universală, patria noastră, promovatoare a atîtor mărețe înfăptuiri și dornică de a cinsti valorile, a înființat *Concursul Muzical Internațional George Enescu* care va avea loc la București din trei în trei ani.

Scopul acestui concurs este, pe de o parte, de a aduce un permanent omagiu memoriei marelui nostru muzician, pe de altă parte — așa cum G. Enescu însuși a dorit-o — să contribuie la răspîndirea artei muzicale și să încurajeze prin substanțiale premii pe tinerii muzicieni talentați.

Din probele pe care prospectul acestui Concurs le cere, se va desprinde atenția mare ce se acordă creației muzicale romînești, alături de marii clasici. Juriul a urmărit ca participanții la concurs să ia cunoștință și de forțele muzicale pe care le-a creat patria noastră, și cu acest prilej să pătrundă caracterul lor realist și progresist.

Premiile oferite sînt pînă la 60.000 lei, așa încît corespund și necesităților de prestigiu impuse de un atare concurs legat de numele celui mai mare geniu muzical romînesc, dar răspund și tentației la care desigur, se vor încumeta numeroase valori tinere din întreaga lume.

Bucureștiul va fi în timpul concursului un adevărat centru muzical internațional, iar concursul va avea un ecou puternic pretutindeni.

Comitetul de organizare a Concursului este o garanție a bunei sale desfășurări, mobilizînd toate forțele reprezentative ale conducerii muzicale din R.P.R., avînd ca președinte pe prof. Traian Săvulescu, președintele Academiei R.P.R. ca vicepreședinți pe Ion Pas, ministru adjunct al Învățămîntului și Culturii și pe Mihail Jora, profesor la Conservator și membru al Academiei R.P.R. ; ca secretar pe Constantin Bugeanu, iar ca membri pe: Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Garabet Avachian, George Breazul, Dagobert Buchholz, Paul Constantinescu, Dimitrie Gh. Dinicu, Romeo Drăghici, Ion Dumitrescu, George Georgescu, Vasile Jianu, Alfred Mendelsohn, Florica Musicescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea și Ovidiu Varga.

Primul Concurs Internațional „George Enescu" pentru vioară și pian va fi, astfel, o mare și impresionantă manifestare muzicală, preamărind faima, creația și arta geniului romînesc, întruchipat în efigia de bronz nepieritor : *George Enescu.*

DE PESTE HOTARE

Imagini muzicale pragheze

de J. V. PANDELESCU

Praga este, în afara oricărei discuții, o metropolă a muzicii. Spectacole de operă și balet, concerte simfonice, de muzică de cameră, de muzică ușoară etc. au loc în fiecare seară, fiind urmărite cu mult interes, de mii de amatori. Sălile sînt totdeauna pline, dar nimeni nu stă în picioare. Unele teatre muzicale și săli de concert se bucură de o reputație mondială. La Teatrul Național (fundat în 1862) au loc spectacole de operă. Teatrul este impozant și totuși intim. În veacul trecut, a ars la scurt timp după inaugurare, apoi a fost refăcut prin contribuția patriotică a poporului ceh, care a strîns, numai într-o lună, banii necesari. Se explică de ce fumatul în incinta teatrului este oprit cu severitate. Am văzut fumătorii ieșind, în antract, afară, în aer liber. Era în decembrie...

Teatrul, frumos decorat de pictorii și sculptorii cehi de seamă ai vremii, are un trecut istoric. Pe scena sa s-au perindat cei mai de seamă artiști naționali, în frunte cu Emma Destinn Burian, Marac, precum și celebrități mondiale ca Adelina Patti, Feodor Șaliapin ș.a. Ceaikovski însuși și-a dirijat aici, uverturile și simfoniile sale.

Am asistat la mai multe spectacole de operă. Dacă cineva ne-ar cere să exprimăm lapidar semnul caracteristic sub care se desfășoară activitatea Teatrului muzical, am răspunde nešovăielnic : patriotismul. Impresionează într-adevăr nu numai faptul că repertoriul cuprinde mai toate lucrările clasicilor cehi Smetana și Dvorak ori lucrările de seamă ale modernilor Janacek, Jeremias, Hanuș etc. dar și dragostea, convingerea cu care publicul susține, cu participarea sa, muzica națională. Am admirat fervoarea cu care unele spectatoare vîrstnice îmbrăcate curat și simplu, cu broboade pe cap, urmăreau poate — știm noi ? — pentru a douăzecea oară, „Mireasa vîndută" de Smetana... Spectacolul plin de umor și desfășurat într-o atmosferă de mare exuberanță este expresia puternică a vieții populare. El se distinge, în ciuda unor detalii asupra cărora regizorul nu s-a oprit (de pildă femeile din popor poartă tocuri înalte și rochii imprimate) și poate servi de îndreptar în ce privește punerea în scenă și interpretarea, culoarea locală specific cehă.

Am urmărit, de asemenea, operele „Jenufa" și „Katia Kabanova" de Janacek. Sînt lucrările de căpetenie, din domeniul teatrului muzical, ale marelui compozitor morav. Janacek îşi alege subiectele din lumea celor mici, unde sentimentele sînt exprimate direct, fără fard, cu spontaneitate. Jenufa este drama simplă a unei fete de ţară care iubeşte cu pasiune dar care e înşelată în aşteptările ei, pînă la urmă părăsită. Fericirea şi-o va afla lîngă altul, pe care la început l-a respins. Jenufa s-a reprezentat la Praga încă în 1916. De atunci şi-a cîştigat locul şi pe alte scene, la Viena, Colonia, Frankfurt pe Main, Belgrad, Berlin, New York ş.a., fiind alături de „Mireasa vîndută“ de Smetana, opera cea mai răspîndită în străinătate.

„Katia Kabanova“, scrisă după piesa „Furtuna“ de A. N. Ostrovski reprezintă, de asemenea, tragedia femeii ruse dintr-un orăşel pierdut pe malurile Volgii şi care se înăbuşe într-un mediu familial reprezentat printr-un soţ slab, fără energie, dominat de autoritatea unei mame văduve despotice — tragedie care culminează cu sinuciderea tinerei femei. Întocmai ca Dargomîjski şi Musorgski, Janacek a urmărit ca muzica să fie cît mai apropiată de inflexiunile vorbirii — de unde un anumit stil vocal şi recitative caracteristice ce ţin seama permanent de dialectul morav (textul „Jenufei“) ori de limba cehă (textul „Katiei Kabanova“).

Muzica celor două opere este foarte expresivă, armoniile curajoase dar fără să violenteze auzul, orchestraţia ale cărei efecte dramatice se fac simţite deseori, simplă dar eficace. În general, muzica face corp cu acţiunea scenică pe care o completează şi o întăreşte.

Cîntăreţii ascultaţi, printre care Ivo Zidek, Drahomira Tikalova, Marta Krasova în „Jenufa“, Zdenka Arncirová, Rudolf Vonaşek, Ludmila Cervinkova ş.a. în „Katia Kabanova“, au vădit voci bune dar obişnuite, un joc de scenă viu, simplu, expresiv. Cum o seamă de imprecaţii ori de declamaţii sînt scrise, îndeosebi în „Jenufa“, în registrul înalt, vocile feminine apar deseori foarte stridente.

Orchestra simfonică, grupînd instrumentişti de calitate, a susţinut spectacolele în chip eficient, sub bagheta dirijorilor Jaroslav Vogel (Jenufa) şi Jaroslav Krombholc (Katia Kabanova). Remarcabil şef de orchestră, Krombholc este elevul lui Vaclav Talich, care a prezentat Katia Kabanova acum un deceniu în primă audiţie.

Ambele spectacole sînt montate — respectiv de regizorii Ludek Mandaus şi Hanuş Thein — cu mijloace scenice dintre cele mai simple dar sugestive.

Am asistat şi la reprezentarea operei „Fraţii Karamazov“ de Otakar Jeremias pe un libret alcătuit de compozitor însuşi şi de Maria Jaroslav, după celebrul roman al lui Dostoievski. Compozitorul Jeremias, puţin cunoscut la noi, este una din personalităţile de seamă ale muzicii cehe contemporane. El a suit pe rînd treptele unei cariere artistice dintre cele mai rodnice. La început violoncelist în Filarmonica cehă şi pianist în formaţia de muzică de cameră „Trio Praga“, Otakar Jeremias a fost numit, în 1929, dirijorul orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii — post pe care l-a ocupat pînă în 1945. Director artistic, după aceea, al Operei Naţionale din Praga, Otakar Jeremias a fost din nenorocire, lovit în 1949 de o boală grea care l-a imobilizat în casă. Compozitor, el s-a manifestat în mai toate domeniile, dînd la iveală numeroase lucrări : suite şi cvartete pentru coarde, simfonii, cantate, muzică vocală, coruri, muzică de film etc.

În cadrul unei vizite pe care i-am făcut-o acasă, ilustrul compozitor ne-a împărtăşit unele amănunte în legătură cu opera „Fraţii Karamazov“. „Am iubit întotdeauna pe Dostoievski — ne-a spus maestrul — fiind atras, în mod deosebit de fluviul dramatic al acţiunii romanului, acţiune pe care am adaptat-o împreună cu Maria Jaroslav pentru scenariul operei. Am fost atît de prins de subiect încît am lucrat zi şi noapte. Vreme de cinci ani m-am consacrat acestei munci artistice. Nu am urmărit să creez arii şi muzică pentru ansambluri vocale ci să creez o muzică în măsură să redea cît mai expresiv conţinutul dramatic al operei, acţiunea scenică. Am fost călăuzit în ceea ce priveşte principiul dramatic de marele nostru clasic Smetana. Am pus însă un accent puternic pe orchestră — privinţă în care am avut în vedere cuceririle moderne din acest domeniu şi, ca să precizez, instrumentaţia straussiană. Premiera operei a avut loc la Praga în 1928. Ea a fost reprezentată, de asemenea, la Augsburg şi la Berna“.

Deşi nu cunoşteam limba, am putut urmări opera cu multă atenţie datorită atît acţiunii, de-a dreptul captivante, cît şi recitativelor dramatice strîns legate de desfăşurarea acţiunii. Nu putem spune că am recunoscut, în muzică, aderenţe la creaţia populară. Ea are un caracter modulant, armonii moderne, îndrăzneţe, exprimînd la tot pasul furtuna sentimentelor ce animă pe eroii dramei. Interpreţii sînt buni cîntăreţi, desăvîrşiţi actori : soprana lirică Jarmila Pechová, mezzo-soprana Maria Podvalova, tenorul Lubomir Havlák, cît şi Vladimir Jedenáclik, Viktor Koci, ş.a. Remarcabil, în rolul valetului epileptic, Hanuş Thein. Mîna dirijorului Jaroslav Krombholc dă spectacolului coeziune, asigură permanent exemplara lui desfăşurare. Regizorul Ferdinand Pujman a comunicat spectacolului o impresionantă notă realistă. Opera „Fraţii Karamazov“ este, incontestabil, o lucrare de clasă internaţională.

Un alt spectacol care ne-a reţinut în mod deosebit şi pe care l-am aflat la un înalt nivel artistic este „Evgheni Oneghin“ o piesă de teatru, cu versuri şi muzică de E. F. Burian după poemul lui Puşkin. Piesa se dă cu săli pline la Teatrul de avangardă intitulat D. 34.

Emil František Burian, fiul marelui cîntăreţ ceh Burian, reprezintă o personalitate artistică complexă, rar întîlnită. El este nu numai compozitorul a nenumărate lucrări de muzică simfonică, de cameră, cantate, opere, operete, coruri, balete etc. dar şi un remarcabil regizor, autor dramatic, poet, scriitor, publicist, pictor şi chiar cîntăreţ. E. F. Burian, fondatorul, în anul 1934 al Teatrului de avangardă ceh menţionat, este artist al poporului, din 1955.

Acţiunea piesei „Evgheni Oneghin“ urmează, din aproape în aproape, poemul puşkinian, susţinută de un mănunchi de interpreţi foarte talentaţi ca Oldrich Janovsky, Ruzena Pochova, Zuzana Kocova, Marta Kucirkova, Jaroslav Vagner ş.a. Ceea ce ne-a impresionat în mod deosebit este regia. De-a lungul spectacolului au loc cîteva zeci de schimbări de decor, fără totuşi ca scena să fie turnantă. Schimbările au loc, în cîteva secunde, pe întuneric sau se trage mai în faţă o cortină de tulle, pe fondul căreia vin să joace alţi actori, în vreme ce restul scenei, în fund, se şterge. Se utilizează proiecţii, pînze de fond noi ce sînt lăsate în timpul jocului etc. — totul realizat, nu numai cu o mare precizie, cu o desăvîrşită punere la punct tehnică, dar şi cu cel mai bun gust. Scena finală a balului în care apar şi măşti groteşti de carnaval este una din cele mai reuşite, mai impresionante. Muzica de scenă a lui Burian ilustrează foarte bine acţiunea, o sprijină. Ea se şterge însă în favoarea dramei, a vieţii scenice propriu-zise.

Un alt lăcaş important de artă este Teatrul „Smetana“. El are o vechime de peste opt decenii. Nu este extraordinar de spaţios, dar cochet şi cu o acustică bună. Aici se reprezintă de asemenea opere. Teatrul dispune de orchestră proprie, de un corp de balet şi de cor. Nu are solişti. Aici am văzut baletul „Sarea e mai preţioasă decît aurul“ de Jan Hanus.

Hanus, elev al lui Jeremias, este unul dintre cei mai talentaţi compozitori ai generaţiei tinere. El are la activul său o bogată producţie de lucrări vocale şi de muzică de cameră, două simfonii, o Simfonie concertantă pentru coarde, orgă, harpă şi timpane etc. Baletele sale „Flăcările“, „Othello“ se bucură de o deosebită apreciere.

Scenariul baletului „Sarea e mai preţioasă decît aurul“ a fost aranjat liber de compozitor după un basm popular. Muzica se sprijină pe creaţia de cîntece şi jocuri populare cehe. Compozitorul nu a împrumutat însă teme ci numai anumite ritmuri dansante de polca, scocina, furiant ş.a. Intonaţiile populare sînt prezente numai în chip aluziv. Muzica este melodioasă, voit simplă, plină de farmec, în acord cu basmul. Coregrafia (A. Landa) realizează o subtilă îmbinare între dansurile citate şi dansul clasic. Talentatul şef de orchestră Zdenek Kosler, care a obţinut premiul I la Concursul internaţional al tinerilor dirijori de la Besançon, a imprimat multă viaţă spectacolului. Credem că acest balet ar putea fi reprezentat cu succes şi la noi.

Concertele simfonice au loc în două mari săli: „Rudolfinum“ — vast amfiteatru în stil neo-renaissance — poate cel mai elegant din Praga, cu o acustică excelentă şi unde concertează Filarmonica cehă, formaţie simfonică de reputaţie mondială, apoi „Smetana“ (care nu trebuie confundată cu Teatrul „Smetana“) de asemenea spaţioasă şi cu o bună acustică unde concertează în mod obişnuit orchestra simfonică din Praga (FOK).

La Filarmonica cehă am ascultat, în primă audiţie, Simfonia a II-a de Václav Dobias (a cărui cantată a fost prezentată, la Ateneu, cu ani în urmă de Theodor Rogalski). Cu acest prilej am întîlnit o bună parte din compozitorii cehi, veniţi să urmărească lucrarea sub bagheta reputatului dirijor Karel Ancerl. Simfonia a doua *apare după ani îndelungaţi de tăcere, timp în care* Dobias nu a mai scris decît cîteva polci poetice pentru pian şi mici piese vocale. Este o lucrare de mari proporţii care durează aproape o oră şi care, fără să vădească o formă bine stabilită, arhitectura unei simfonii propriu-zise, are un conţinut dramatic impresionant, un suflu de viaţă tumultuoasă, puternică, contraste de o violenţă nebănuită şi culminaţii furtunoase, tragice, răscolitoare.

Am cunoscut şi apreciat mult, la Bucureşti, Filarmonica cehă şi dirijorul ei. Trebuie să spunem că fiecare membru al orchestrei este nu numai un artist, dar are şi o înaltă conştiinţă profesională. Disciplina cu care se cîntă şi finisajul execuţiei sînt exemplare. Karel Ancerl este un muzician de fond, în acelaşi timp un temperament expansiv care comunică intenţiile sale prin mijlocirea unei gestice de antrenant dinamism, bogată şi expresivă. Simfonia ne-a fost restituită astfel cu pătrunderea temeinică a conţinutului ei şi cu o desăvîrşită transparenţă. Voinţa dîrză şi lupta pasionată, conflictele dramatice şi meditaţia profundă s-au impus cu forţă la audiţia lucrării, prinzînd pe toţi cei ce au ascultat-o. A fost pentru compozitor un frumos succes.

Regăsirea cu Dobias a fost caldă. Dobias are zîmbetul larg iar privirea sa exprimă o omenie ce se lipseşte de cuvinte. De altfel compozitorul vorbeşte puţin. La întrebarea dacă a avut vreo intenţie scriind simfonia, dacă a avut în vedere un program, ne-a răspuns rîzînd cu mare satisfacţie: „Nu am dat şi nici nu voi da un program, pentru a nu fi tras, de dv. criticii, la răspundere“. Cu program, sau fără program, lucrarea este expresia puternică, dramatică, a unor sentimente pe care compozitorul, trăindu-le cu intensitate, a reuşit să ni le comunice şi nouă — ceea ce credem că este esenţial.

În cadrul concertelor simfonice ale orchestrei din Praga am urmărit şi pe dirijorul Václav Neumann, care a prezentat lucrări de Haydn, Suk, Sommer şi Strawinski.

Toată preţuirea noastră pentru dirijorul Neumann: un om de oţel, animat de o flacără interioară puternică şi care conducînd orchestra se dăruieşte generos, realizînd interpretări care ne-au dezvăluit un muzician cultivat, pasionat şi talentat. Dacă am fost mai puţin entuziasmaţi de lunga fantezie pentru vioară şi orchestră de Suk, deşi interpretată de Iosif Suk cu multă măiestrie şi ardoare, poemul dramatic „Antigona“ ne-a relevat pe talentatul compozitor contemporan Sommer — modern, curajos, al cărui stil se reclamă de la toate cuceririle actuale ale scrisului muzical.

Solişti cehoslovaci şi străini se perindă necontenit în sălile de concert dînd multă viaţă manifestărilor muzicale din Praga. Am ascultat pe pianista Viktorie Svihliková — remarcabilă interpretă a lui Chopin — şi Ivan Moravec care s-a distins în interpretarea lui Debussy. În trecere, Gleb Axelrod (U.R.S.S.) laureat al concursurilor „Smetana“, „Marguerite Long-Jacques Thibaud“ şi al Concursului internaţional de pian, din 1957, din Portugalia, a cîntat cu multă strălucire, vădind o mare tehnică, Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră de Kabalevski şi Concertul în mi bemol de Liszt. A concertat cu orchestra din Praga sub bagheta dirijorului Jindrich Rohan.

O manifestare de înaltă ţinută artistică a fost aceea a Corului academic „Moravan“ din Brno care a prezentat sub conducerea prof. Iosef Veselka o seamă de lucrări de Rachmaninov, Leontovici, Janacek, Kalik, Martinu. Este un cor bărbătesc de profesionişti care cîntă în cel mai nuanţat chip cu putinţă, cu o pătrundere a fondului muzicii rar întîlnită. Reputaţia sa a trecut de mult graniţele patriei, graţie şi concertelor date în străinătate, în Italia, Austria etc.

Dirijorul romîn Mircea Lucescu la pupitrul Filarmonicii din Marianske Lazne. Solist: Viktor Pikeisen (U.R.S.S.)

Creaţia de muzică de cameră a tinerilor compozitori este prezentată cu regularitate în sala elegantă, luxoasă, a Clubului compozitorilor cehoslovaci. Sala cuprinzînd circa 200 locuri este locul de întîlnire obişnuit al muzicienilor din Praga.

Aici am ascultat, între altele, sonata pentru violoncel şi pian de Ivan Rezac, lucrare străbătută de o puternică ritmică şi care, rămînînd strict diatonică, are o armonie piparată, originală. Dialogul bine înlănţuit, dintre cele două instrumente, a fost susţinut cu brio de violoncelistul Rudolf Lojda, al cărui ton este deosebit de cald, de frumos, şi de pianista Dagmar Baloghova care a cîntat cu o mare fineţe, la nevoie cu forţă, nuanţînd totdeauna în chip subtil, dovedind muzicalitate.

Am reîntîlnit cu acest prilej renumitul „Nonet Ceh“ — de sub conducerea artistică a violonistului Emil Leichner şi care a interpretat o mică Suită de Oldrich Floossman. Cele cinci mişcări ale suitei au mult spirit, umor; titlurile lor orientează foarte bine atenţia ascultătorului asupra intenţiilor programatice ale autorului: „Ofensiva stafiilor“. „Doamna albă zîmbeşte“, „Rusalka e tristă“, etc. Această muzică, fără să fie de mare profunzime şi consistenţă, are totuşi un caracter figurativ — ea putînd susţine, credem, foarte bine un balet cu caracter patomimic care să se raporteze la titlurile sus menţionate. Membrii „Nonetului Ceh“ în frunte cu Emil Leichner preţuiesc în mod concret muzica romînească. Ei au în repertoriu nonetul de Nottara şi de curînd au lucrat şi nonetul tînărului compozitor clujan Zóltan Aladar. Ar fi credem de datoria noastră să invităm din nou această valoroasă formaţie pentru o serie de concerte în R.P.R. Din convorbirile avute am înţeles că invitaţia ar fi acceptată cu multă plăcere. „OSTA“ are cuvîntul.

Tot la clubul Uniunii Compozitorilor am ascultat cvartetul de coarde „Josef Vlach“ executînd în memoria fostului preşedinte Antonin Zapotocki cunoscutul cvartet „Din viaţa mea“ de Smetana. Este o formaţie de valoare internaţională. Am rămas impresionaţi nu numai de calitatea execuţiei propriu-zise, de acea minunată sonoritate de ansamblu rezultantă şi de chipul nuanţat în care cîntă, dar *şi de puternica unitate de sentiment ce animă pe muzicieni.*

Clubul este locul de întîlnire şi al compozitorilor de muzică uşoară. Se audiază lucrările noi, se fac discuţii, propuneri. Am urmărit însă, de preferinţă, manifestările în public. Una din bunele orchestre este aceea de sub conducerea muzicianului Krautgartner, compozitor şi improvizator (la saxofon) de remarcabil talent. Orchestra cînta la localul „Vltava“ unde se şi dansează. Repertoriul alcătuit îndeosebi din şlagăre internaţionale este interpretat cu mult swing.

La invitaţia directorului Josef Springl, al Filarmonicii din Marianske Lazne, am făcut o deplasare în această admirabilă staţiune balneară de reputaţie mondială. Aici dirijorul Mircea Lucescu a condus în spaţioasa sală a cazinoului două concerte simfonice — la primul dintre acestea avînd ca solist pe tînărul violonist sovietic Viktor Pikeisen — laureat al Concursului Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Pikeisen a cîntat concertul de Ceaikovski cu o tehnică foarte şlefuită, vădind totodată o sensibilitate ascuţită.

Piesa romînească a programului, Divertismentul pentru doi clarineţi şi orchestră de coarde de D. Capoianu, s-a bucurat de o bună primire din partea ascultătorilor care au apreciat caracterul ei romînesc. Dirijorul Lucescu şi-a cîştigat dintru început simpatia atît a orchestranţilor cît şi a publicului, graţie, pe de o parte seriozităţii cu care a lucrat în timpul repetiţiilor, pe de altă parte elanului şi priceperii cu care a prezentat muzica. La Filarmonica din Marianske Lazne ne-au atras, între altele, atenţia, frumoasele pupitre din plexiglas masiv. Orchestra orăşenească din Marianske Lazne nu se manifestă numai cu concerte simfonice ci dă de asemenea concerte lecţie în sala de festivităţi a cazinoului, pentru copii şi tineret. Am asistat la un asemenea concert lecţie. Un profesor conferenţia, apoi orchestra executa din aproape în aproape cele explicate. La sfîrşitul orei însă, copiii din fundul sălii se ţineau de şolticării. Credem că pentru copii o oră de lecţie muzicală, chiar cu exemplificări, este mult.

Vizita noastră în Cehoslovacia a coincis cu turneul orchestrei „Electrecord“ care împreună cu un grup de solişti au dat sub conducerea lui Teodor Cosma o serie de concerte în ţară şi la Praga. Am urmărit concertul dat în luxoasa sală a Hotelului Moscova din Karlovy Vary, apoi la Slavianski Dum la Praga. La Karlovy Vary, sala pe jumătate ; la Praga, plină. Succesul de la Praga a fost deasupra aşteptărilor, cu atît mai mult cu cît publicul cehoslovac nu se manifestă mai niciodată zgomotos. Îndeosebi la Praga orchestra a cîntat o seamă de şlagăre romîneşti şi străine care au plăcut mult.

Pe marginea rodnicei activităţi a orchestrei Electrecord am sugera însă conducerii artistice a întreprinderii, care imprimă multă muzică uşoară pe discuri, să urmărească închegarea unei formaţii alcătuită exclusiv din profesioniştii cu un nivel tehnic cît mai ridicat, care să cînte numai aranjamente orchestrale scrise. În cadrul turneelor din străinătate socotim indicat ca muzicii romîneşti să i se acorde pe viitor o şi mai mare atenţie. Avem bucăţi reprezentative care pot face mult succes.

Pe timpul vizitei la Praga am avut întîlniri cu o seamă de personalităţi muzicale. Am revăzut pe dr. Alois Haba care ne-a favorizat cunoaşterea renumitelor sale piane cu sferturi şi şesimi de ton construite după indicaţiile pe care le-a dat fabricantului August Förster din Boemia. Sînt piane cu tablă de rezonanţă mai mare, cu ciocănele mai mici şi mai înguste şi cu trei claviaturi speciale. Profesorul Haba, somitate în această materie, de valoare mondială recunoscută, este un mare prieten al muzicii şi poporului nostru. S-a oferit ca, în cazul cînd Uniunea Compozitorilor îi va trimite direct benzi de magnetofon cu lucrări dintre cele mai reprezentative ale muzicii romîneşti, îndeosebi de George Enescu, însoţite de prezentările respective, să conferenţieze la Clubul compozitorilor, despre ele. În legătură cu aceasta sîntem datori să arătăm, cu regret, că muzica şi compozitorii noştri sînt puţin cunoscuţi în ţara vecină şi prietenă. Profesorul Stanislav Iosif, titularul catedrei de folclor de la Academia de Muzică din Praga, ne-a împărtăşit faptul că folclorul nostru este singurul despre care nu vorbeşte la cursul său, din lipsa de material adecvat. Nu mai vorbim despre confuziile cu privire la muzica noastră populară. Părerea noastră este că *şi în acest sector*, cea mai eficace metodă este trimiterea de benzi cu muzică populară aleasă şi comentată, în scris, în limba cehă, de Institutul nostru de Folclor. Avem obiceiul să trimitem partituri. S-a trimis un lot imens de asemenea material muzical care zace însă — cum e şi firesc de altfel — nevalorificat. Credem că metoda trimiterii benzilor de magnetofon cu comentariile şi explicaţiile conexe, însoţite, desigur, şi de partituri, în vederea popularizării muzicii noastre, ar fi cea mai bună, mai convingătoare.

Instituţia „Artia“ — corespunzătoare cu „Cartimex“ de la noi — desfăşoară, la Praga, o imensă şi multilaterală activitate culturală şi artistică. Înregistrările casei „Supraphon“ îndrumate de către ing. Bernath fac un preţios serviciu şi muzicii noastre, artei noastre interpretative, căci mai toţi soliştii romîni importanţi precum şi unele lucrări simfonice dirijate de maeştrii George Georgescu şi Constantin Silvestri au fost înregistraţi pe discuri. Relevăm de asemenea rezultatele remarcabile din domeniul tipăriturilor muzicale : lucrări editate în cele mai importante limbi străine despre viaţa şi opera compozitorilor Smetana, Dvorak, Janacek, ş. a. precum şi nenumărate partituri în ediţii de-a dreptul luxoase.

În curînd va fi tipărită „Estetica operei simfonice a lui Dvorak“ de Antonin Sychra — lucrare de mari proporţii şi de profundă analiză, asupra căreia distinsul muzicolog ceh ne-a făcut cinstea unei ample expuneri, în cadrul întîlnirilor amicale pe care le-am avut.

În această ordine de idei exprimăm caldele noastre mulţumiri muzicianului A. Horejsi, Preşedinte al Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, secretarului Jan Matejcek, redactorului şef Jan Zelenka de la „Vecerni Praha“, filologului dr. Vladimir Horejsi precum şi dr. Şlapak consilier artistic la „Artia“, care ne-au favorizat cu multă solicitudine luarea de contact cu viaţa muzicală, precum şi manifestarea noastră atît în presă cît şi la postul de Radiodifuziune din Praga.

Pretutindeni am fost întîmpinaţi cu prietenie, pretutindeni am aflat — îndeosebi la cei care au fost în ţara noastră — sentimente de caldă preţuire pentru realizările muzicienilor romîni.

Concursul internaţional de viori de la Poznan

de ŞT. LAKATOŞ

Între 1—15 noiembrie 1957, Asociaţia Lutierilor din Republica Populară Polonă cu sprijinul Ministerului Culturii,a organizat un concurs al viorilor noi în oraşul *Poznan. Juriul a fost compus din cei mai proeminenţi* experţi ai luteriei din cele două Germanii, Italia, Franţa, Belgia, Republica Populară Romînă, Uniunea Sovietică precum şi experţi din Polonia.

La concurs s-au prezentat viori noi, construite între 1 ianuarie 1956 şi data concursului, totalizînd 131 viori din ţările Europei precum şi instrumente sosite din America şi China.

Astfel de concursuri se fac anual în capitalele continentului. În anul trecut, cu aranjarea concursului s-a angajat Republica Populară Polonă. Scopul este de a se vedea dezvoltarea luteriei în general precum şi în ce măsură instrumentele noi se apropie în ce priveşte calitatea, de minunatele exemplare din secolele XVI şi XVII, îndeosebi ale şcolii din Cremona cu cunoscuţii ei reprezentanţi Stradivarius, Amati şi Guarnerius.

După o muncă de triere care a durat zece zile, au ajuns în ultima etapă a concursului, 27 viori. Fiecare vioară avea un număr. Astfel membrii juriului nu puteau şti ce fel de instrument stă în faţa lor. În ultima fază, pe cele 27 instrumente au cîntat în faţa publicului cei mai de seamă violonişti polonezi, urmînd ca juriul, prin punctarea de la 1—100, să califice instrumentele etapei finale.

Rezultatul concursului : Premiul I în valoare de 24.000 zloţi nu a fost decernat, deoarece nici unul din instrumentele prezentate nu a arătat calităţi excepţionale. Nici una din cele 131 de viori nu a avut un ton care putea să concureze cu viorile clasice ale şcolii cremoneze. Au fost două premii II în valoare de cîte 15.000 zloţi, pe care le-au primit lutierii Josef Vavra (Cehoslovacia) şi René Quenoire (Franţa). Două premii III în valoare de cîte 9.000 zloţi au primit Josef Pötzel (Cehoslovacia) şi Hary Müller (Rep. Dem. Germană). S-au mai decernat trei premii IV în valoare de cîte 8.000 zloţi lutierilor Albert Lang (Cehoslovacia), Eugenius Gosiewski (Polonia) şi Fr. Jos. Klier (Rep. Federală Germană). De asemenea, s-au mai dat medalii de argint şi de bronz unor lutieri poloni.

Avînd în vedere marea tradiţie în construirea instrumentelor de coarde de care se bucura Italia şi Franţa, s-a crezut că instrumentele acestor ţări vor dobîndi premiile mari, din acest motiv a fost o surpriză cînd la desfacerea plicurilor ce conţineau numele lutierilor care au prezentat instrumentele, s-a dovedit că cele mai bune viori ale concursului le-a trimis Cehoslovacia. O altă surpriză a fost saltul calitativ la care au ajuns în ultimii ani lutierii poloni. Aceste instrumente au excelat prin calitatea lor, îndeosebi prin tonul strălucit. S-ar putea vorbi chiar de o renaştere a luteriei poloneze. În Muzeul de instrumente muzicale din Poznan am văzut cîteva viori frumoase polone din secolul XVI şi XVII. Îndeosebi Fraţii Groblitz au fost mari maeştri ai luteriei. Unul dintre ei „Marcin I" a lucrat între 1559 şi 1609 la Cracovia iar fratele său „Marcin II" a fost un excelent lutier în Varşovia în secolul XVII-lea. Un alt maestru eminent a fost Baltazar Dankwart care lucra în secolul al XVII-lea la Vilno. Cum polonezii au avut în trecut o şcoală remarcabilă de luterie, nu e de mirare că în această ţară putem fi azi martorii unei renaşteri a luteriei. Aceasta e cu atît mai remarcabil cu cît forurile competente au dat tot concursul maeştrilor lutieri poloni ca să se poată dezvolta. Ajutorul dat de Partidul şi Guvernul polonez a dat roade, căci dezvoltarea luteriei polone a făcut în ultimii ani un salt calitativ remarcabil. Aceasta se datoreşte în mare măsură maestrului Feliks Konstanty Pruszak, veteranul luteriei poloneze, preşedintele societăţii lutierilor poloni cu sediul în Varşovia. Acest maestru, în vîrstă de 75 ani, este motorul neobosit al tinerilor lutieri poloni. Calităţile excelente ale instrumentelor executate de acest maestru se oglindesc în operele actuale ale lutierilor E. Goszievszki, Miecyslaw Bielinski, Josef Svirek şi Jan Wilanski din Krakovia. Unul din cei mai proeminenţi maeştri ai luteriei polone Josef Kubas din Krakovia, nu putea lua parte la concurs fiind membru al juriului.

Cu rezultate frumoase a participat la concurs Uniunea Sovietică. Viorile maeştrilor N. G. Alexievici şi Gorskof au intrat în etapa finală, pentru tonul lor frumos, rotund şi pătrunzător.

Noi din Republica Populară Romînă nu am fost reprezentaţi cu nici o vioară. E regretabil, căci maestrul Rădulescu, la Concursul Internaţional ţinut anul trecut la Liège (Belgia), a cîştigat cu un cvartet de coarde (două viori, o viola şi un violoncel) premiul I, prezentînd instrumentele cu cel mai bun ton.

Ne interesează însă rezultatele frumoase ale lutierilor poloni, căci ei îşi confecţionau instrumentele din material lemnos romîn, fiind recunoscut că noi avem cel mai bun lemn de rezonanţă din toată Europa. Din acest lemn se fac şi pianele poloneze. Lutierii, în frunte cu cei din Uniunea Sovietică, s-au interesat în amănunt de lemnul nostru de rezonanţă.

Am avut surpriza ca între membrii juriului să ia parte o eminentă violonistă polonă, profesoara Eugenia Uminska de la Conservatorul din Krakovia, care a fost eleva maestrului Enescu, cu care a studiat doi ani la Paris.

Organizarea concursului merită laude, deoarece în tot timpul concursului nu s-a putut semnala nici o deficienţă. Secretarul General al Uniunii lutierilor poloni, Marian Wyka, s-a dovedit a fi un minunat organizator, pe lîngă aceasta este şi un minunat lutier.

Discuţiile s-au desfăşurat pe un plan superior. Aceasta se datoreşte conducerii lucrărilor sub preşedinţia profesorilor Zuzislaw Jahnke şi Tadeusz Wronski, precum şi renumitei violoniste Irene Dubiska care au ştiut să creeze *o atmosferă cordială şi imparţială în tot timpul concursului.*

După terminarea concursului, membrii juriului au fost conduşi să viziteze oraşul Krakovia, cel mai vechi şi cel mai frumos oraş polonez. Ospitalitatea polonezilor, grija lor pentru a ne simţi cît mai bine ne-au făcut munca deosebit de plăcută.

BREVIAR

Ecaterina Mandicevschi

S-a stins din viaţă la Cluj în ziua de 6 decembrie 1957, Ecaterina Mandicevschi, profesoară de muzică. S-a născut la 2 februarie 1867, în Băhrineşti (regiunea Suceava), fiind sora compozitorilor Eusebie şi Gheorghe Mandicevschi. Studiile muzicale făcute la Cernăuţi cu Adalbert Hrimaly şi la Viena cu Eusebie Mandicevschi, i-au permis să dezvolte, de-a lungul anilor, o rodnică muncă de pionierat cultural. În domeniul literaturii muzicale pentru copii şi tineret, Ecaterina Mandicevschi a sugerat fratelui ei Eusebie să compună lucrări adecvate nevoilor de educaţie muzicală. Apar astfel în istoria învăţămîntului nostru muzical primele forme de polifonie corală, concepută pe texte de poeţi clasici romîni — Alecsandri, Eminescu, Iosif, Anghel, Vlahuţă ş.a. Ecaterina însăşi, inspirată de cîntecul popular, a întocmit adeseori textul acestor lucrări. Bogata corespondenţă a lui Eusebie Mandicevschi cu familia, aflată în păstrarea Bibliotecii Academiei R. P. R. şi a fiicei sale Virginia Cysartz atingînd pînă în prezent cifra de peste şase sute de scrisori, consacră Ecaterinei un însemnat rol, demn de a fi cercetat pe larg într-o monografie istorică.

După moartea fratelui Eusebie (1929), Ecaterina Mandicevschi a păstrat şi salvat din dezastrul războiului un însemnat fond de manuscrise muzicale, pe care-l cedează Academiei R. P. R. şi Uniunii Compozitorilor, dîndu-ne astfel posibilitatea să întreprindem studii privind contribuţia aproape necunoscută a lui Eusebie Mandicevschi, în istoria muzicii romîneşti. Sărbătorirea centenarului Mandicevschi a coincis cu împlinirea vîrstei de nouăzeci de ani a distinsei profesoare de muzică, în ale cărei amintiri se profila, îndepărtată, figura lui Johannes Brahms pe care l-a cunoscut personal. Moartea ei închide un capitol de frămîntări, de nobile năzuinţi, pe tărîmul educaţiei muzicale a poporului nostru.

L. R.

● Sergiu Celibidache a dirijat cîteva concerte în R. F. Germană (Köln, Hamburg, etc.). Publicul i-a făcut ovaţii călduroase.

● Făcînd o selecţie din programele concertelor unor violonişti la Berlin între 1905—1915, publicaţia „Musik-Blätter" citează un concert dat de George Enescu la 13 decembrie 1913. La pian se afla dr. V. E. Wolff. Violonistul a cîntat: Tartini-sonata „Trilul diavolului", Bruch — concert nr. 2, re minor, op. 44; Bach — Partita în re minor pentru vioară solo; Pugnani — Largo espressivo; Couperin — Kreisler: Pavane; Händel-Burmester: Courante; Francoeur-Kreisler: Rigaudon; Porpora-Kreisler: Menuet.

● Ionel Perlea a prezentat, în fruntea orchestrei şcolii de muzică din Manhattan, prima audiţie a „Missei simfonice" de Nicholas Flagello, lucrare scrisă pentru orchestră, *fără cor*.

● Ultimul recital pe care Dinu Lipatti l-a dat înainte de a muri, recitalul de la 16 septembrie 1950 la Festivalul de la Besançon, a fost înregistrat pe două discuri Pathé Marconi care au apărut recent la Paris. Acesta reprezintă ultimul mesaj al marelui muzician romîn. Cu acest prilej, Lipatti a cîntat Partita în si bemol major de Bach, sonata în la minor K. V. 310 de Mozart, 2 Impromptu de Schubert şi 13 valsuri de Chopin.

● La Rîmnicu Vîlcea s-a inaugurat în luna decembrie o casă memorială, organizată cu sprijinul muzeului raional, care cuprinde obiecte şi documente în legătură cu viaţa şi opera lui Anton Pann.

● Concertul de pian şi orchestră de Paul Constantinescu a fost înregistrat pe discuri „Pathé Marconi" de către Valentin Gheorghiu, acompaniat de orchestra naţională a Radiodifuziunii franceze dirijate de Constantin Silvestri.

Discul s-a înregistrat în cadrul convenţiei dintre „Electrecord" şi „Pathé Marconi".

VIATA MUZICALA

Concert festiv Kodály la Tg.-Mureş

În luna ianuarie a. c. Ansamblul secuiesc de stat de cîntece şi jocuri din Tîrgul Mureş, a susţinut, în cinstea aniversării a 75 de ani de la naşterea compozitorului maghiar Zoltan Kodály, un concert în care au fost executate exclusiv lucrări corale ale acestui mare muzician.

Nu este, credem, lipsită de interes o scurtă incursiune în viaţa „intimă" a acestui tînăr ansamblu. Înfiinţat la 1 octombrie 1956, el şi-a început activitatea la 1 ianuarie 1957. Cele trei formaţii din care este alcătuit (un cor mixt, un grup de dansatori şi o orchestră populară de acompaniament totalizînd peste 100 de persoane) au menirea de a cultiva şi propaga arta populară maghiară şi mai ales cea secuiască din ţara noastră. Munca a fost începută acum un an cu elemente tinere, recrutate din rîndul amatorilor, majoritatea din ei neavînd — în afară de talent şi entuziasm — o pregătire artistică specială. În prezent, situaţia este cu totul schimbată. Toţi membrii ansamblului şi-au însuşit treptat prin eforturi susţinute cunoştinţele de bază necesare pentru a corespunde unor exigenţe din ce în ce mai pretenţioase. Astfel, tinerii urmează regulat cursurile teoretice şi practice (solfegiu, canto, iniţiere muzicală, gimnastică, balet clasic, dans popular, mişcare scenică, instructaj teoretic cu orchestranţii etc.) la care se adaugă audiţiile săptămînale de muzică pe discuri de toate genurile, precum şi cele de muzică de cameră susţinute de membrii orchestrei. Pentru a realiza şi menţine un nivel artistic corespunzător, au loc, periodic, examene de selecţionare (pînă acum patru) şi de admitere de noi talente, fapt care s-a dovedit a fi un mijloc deosebit de eficace în obţinerea unor realizări de cea mai bună calitate. Seriozitatea cu care lucrează aceşti tineri artişti pentru a-şi desăvîrşi meşteşugul (am asistat la o repetiţie şi ne-a uimit disciplina şi conştiinciozitatea) a făcut posibilă organizarea — într-un timp foarte scurt — a unui număr de 16 spectacole cu public, toate bucurîndu-se de mare succes. Este interesant de subliniat că pentru o interpretare şi prezentare cît mai autentică a artei populare maghiare, colectivul ansamblului a întreprins cîteva deplasări de documentare, luînd contact direct cu cîntecul şi jocul popular din comunele învecinate. Cu aceste ocazii au fost studiate şi costumele ţărăneşti iar cele mai frumoase şi mai caracteristice sînt astăzi folosite în cadrul spectacolelor, majoritatea din ele fiind confecţionate chiar de către săteni. De asemenea, sînt invitaţi să cînte şi să danseze în faţa Ansamblului artişti populari, ceea ce constituie încă un mijloc pentru a cunoaşte şi pătrunde în mod viu esenţa artei folclorice.

Am înşirat cîteva aspecte şi preocupări din munca cotidiană a acestui harnic colectiv, deoarece ele explică în bună parte reuşita deplină a concertului care a avut loc în seara de 11 ianuarie 1958, cînd am avut prilejul să cunoaştem în incinta Teatrului secuiesc de stat, două formaţii ale Ansamblului: corul şi orchestra populară de acompaniament. Programul — deosebit de interesant prin faptul că ne-a relevat o latură a creaţiei lui Zoltan Kodály prea puţin cunoscută la noi — a fost prezentat într-o execuţie artistică neaşteptată. În cele 12 piese executate, am admirat, alături de măiestria neîntrecută a prelucrării şi armonizării cîntecului popular maghiar, factura profund originală a scriiturii corale în care găsim o armonioasă îmbinare între elementele tradiţionale ale artei cîntului şi cuceririle contemporane din acest domeniu. Stilul personal al lui Zoltan Kodály s-a făcut deopotrivă simţit atît în piesele mici („Salutare", „Cîntec de seară", „Urare lui Grigore", „Dorinţa de pace", „Ţiganul mănîncă brînză" etc.) cît mai ales în suita „Privelişti din Matra", în dramaticul cîntec „Bătrînii", în balada secuiască „Molnár Ana" sau în minunatul motet „Isus şi samsarii" care poate fi socotit ca o culme a artei corale kodályene. Coriştii au rezolvat cum nu se putea mai bine toate dificultăţile de ordin melodic, ritmic, armonic şi mai cu seamă polifonic, proprii unei scriituri vocale complexe şi avansate. Grupele de voci sînt bine organizate, iar intonaţia şi dicţiunea este — am putea spune — perfectă. Grija pentru o cît mai fină şi firească nuanţare a desfăşurării muzicale, capacitatea surprinzătoare de a pătrunde şi înţelege sensul expresiv al fiecărei piese, ni s-au părut a fi calităţile principale ale acestui ansamblu coral. Subliniem ca un lucru deosebit de merituos disciplina şi însufleţirea de care au dat dovadă toţi membrii formaţiei în timpul concertului. Pasiunea cu care cîntă acest cor, interesul fiecăruia pentru a da maximum de randament stă garanţie pentru izbînzi artistice din ce în ce mai frumoase şi mai valoroase. La sfîrşitul programului am ascultat şi orchestra Ansamblului (alcătuită din trei clarineţi, ţambali şi grupul de coarde ; lipsa unei secţii ritmice se face simţită) care a acompaniat piesa corală „Dans de doi din Kallo", una din lucrările cele mai populare ale lui Zoltan Kodály. Nu ne îngăduim formularea unor aprecieri asupra acestei formaţii instrumentale deoarece contactul cu ea a fost prea scurt.

În încheiere, se cuvine subliniat aportul tînărului dirijor Szalmán Lóránt, proaspăt absolvent al Conservatorului din Cluj, la ţinuta deosebită a concertului.

Terminăm aceste rînduri cu dorinţa de a auzi cît mai des despre realizările acestui valoros ansamblu coral.

FR. WANEK

Muzică preclasică

Publicul nostru s-a găsit, de curînd, în situaţia de a face faţă într-un interval de numai cinci zile, unui număr de trei concerte dedicate clasicismului şi în special preclasicismului muzical.

Alături de incontestabile merite, este neîndoielnic că o asemenea cură intempestivă de muzică preclasică îşi are şi efectele ei negative. Înţelegem şi aplaudăm desigur cu însufleţire iniţiativa de a organiza anual un număr de concerte dedicate exclusiv acestei importante etape a istoriei muzicii, aşa cum au fost cele din sala Dalles. Considerăm însă, pe de o parte, că această iniţiativă se cere a fi coroborată cu aceea de a îmbogăţi în general programele fiecărei stagiuni cu asemenea lucrări şi, pe de alta, că respectivele manifestări muzicale trebuie alcătuite cu o deosebită grijă atît în ce priveşte calitatea cît şi cantitatea lucrărilor executate. A înghesui însă în două concerte nu mai puţin de 7 sonate, 3 trio-uri, o suită, o lucrare concertantă şi 18 piese vocale aparţinînd unui număr de 16 compozitori dintre care numai doi (Bach şi Haendel) se bucură de o oarecare notorietate în rîndurile publicului nostru, înseamnă a realiza un adevărat record care, de altfel ca şi termenul, nu aparţine din păcate muzicii. Am apreciat foarte mult participarea la aceste manifestări a valoroasei soprane Emilia Petrescu, atît în ariile de Bach (în special în cea pentru soprană, viola da gamba şi clavecin) cît mai ales în cele cinci cîntece din Colecţia Elisabethană şi cele cinci bergerette executate, a căror interpretare ne-a entuziasmat. Subliniem maniera excepţională în care Emilia Petrescu a pus în valoare, cu o pronunţie impecabilă, particularităţile melodice indisolubil legate de spiritul popular.

Alături de ea se cuvine a fi remarcaţi atît Martha Kessler (solistă în aria „Va veni ziua" de Bach) cît şi întregul cvartet, pentru minunata omogenitate realizată în cele patru Madrigale pariziene din secolul al XVII-lea.

Participarea la unul din concerte a maestrului Vasile Jianu a transmis celor două Sonate pentru doi flauţi aparţinînd lui Haendel şi respectiv Jean Jacques Naudot, interpretate împreună cu flautistul Dumitru Pop, spiritul unei rafinate autenticităţi. Trebuie să arătăm însă şi cu această ocazie că succesiunea a două sonate pentru doi flauţi, avînd fiecare patru mişcări, nu este de natură să încurajeze simpatia pentru acest admirabil instrument de culoare.

George Iarosevici se străduieşte de multă vreme să reînvie în ţara noastră practica violei da gamba, instrument a cărui sonoritate şi tehnică dificilă diferă de cele ale violoncelului actual. Aceste eforturi, susţinute de o sensibilitate muzicală evidentă şi dublate de o serioasă cunoaştere a literaturii muzicale preclasice, au fost pe deplin răsplătite de aplauzele publicului. Dar, în cazul său, ca şi acela al flautistului Dumitru Pop şi în special al clavecinistului Nicolae Rădulescu, este locul să amintim din nou vina organizatorilor acestor manifestări muzicale, care au încredinţat prea multe lucrări unui număr mic de interpreţi. Cu toate calităţile lor, cu toată munca depusă pentru pregătirea pieselor, este cu neputinţă să nu semnalăm aci deficienţele ivite, privind în special clavecinul, a cărui sonoritate — în mod obişnuit clară — a fost de multe ori estompată prin folosirea netemperată a pedalelor şi precipitarea atacului.

★

Consecvenţi intenţiei de a-şi continua activitatea concertistică cu toate piedicile inerente îmbinării a două preocupări atît de deosebite, medicii care conlucrează în cadrul orchestrei de cameră condusă de talentatul dirijor Mircea Cristescu, au dat recent cel mai reuşit concert al lor. Pregătit cu seriozitate, acest concert s-a integrat în mod armonios drumului de pînă astăzi al orchestrei, determinat de pasiunea pentru muzică şi orizontul larg al unor intelectuali care, pe podiumul Ateneului, au trecut de bună seamă de stadiul amatorismului.

După o oarecare imprecizie a atacului în Concerto grosso nr. 20 în Re minor de Haendel, orchestra şi-a dobîndit rapid un perfect echilibru sonor. Continuat în Concertul pentru patru viori şi orchestră de Vivaldi, acest echilibru a avut de suferit poate datorită inegalităţii (şi în ceea ce priveşte construcţia) instrumentelor grupului concertino, pentru a-şi regăsi apoi întreaga plenitudine în admirabilul Concert în sol major pentru pian şi orchestră de Mozart (primă audiţie). Aici a avut de altfel un cuvînt hotărîtor şi solista Maria Fotino, a cărei interpretare, credem superioară aceleia din cunoscutul Concert în la major, ne-a dezvăluit încă odată incomparabila inventivitate melodică mozartiană.

Cel mai important succes al concertului l-a constituit însă Simfonia în sol major de Haydn, în interpretarea căreia Mircea Cristescu, păstrîndu-şi propria viziune asupra lucrării, a realizat o ingenioasă îmbinare dintre aceasta şi o oarecare influenţă silvestriană.

ARMINIU CASSVAN

„Revista 58"

După o suită de spectacole slabe, unele dintre ele (Cioara vopsită, Parada melodiilor, Muşchetarii tatei, Băieţii de la mansardă) scoase de pe afiş numai după cîteva reprezentaţii, altele (Bujor al XII-lea, Adam şi Eva) avînd serioase deficienţe artistice, Teatrul satiric muzical „C. Tănase" oferă publicului bucureştean o minunată realizare : „Revista 58" de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu, muzica aparţinînd compozitorilor Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, N. Patrichi, Petre Romea şi Petre Firulescu.

Deşi a depăşit numărul de 100 spectacole, revista îşi păstrează aceeaşi prospeţime de la premieră, aprecierile celor care o vizionează sînt unanim favorabile iar procurarea unui bilet este de-a dreptul o problemă pentru iubitorii acestui gen atît de popular.

„Revista 58" marchează în evoluţia genului o etapă nouă, o încununare a unui drum de căutări început o dată cu etatizarea teatrului de estradă. Ar fi greşit să se creadă că pînă acum n-au existat succese în acest sector şi că „Revista 58" este primul spectacol reuşit după spectacolele de acest fel ale companiei „Cărăbuş". La timpul ei, revista „Fără mănuşi" a fost considerată de asemenea un spectacol reuşit, la fel, „Cer cuvîntul". Dar ele sînt prea puţine şi s-au produs la intervale de timp destul de mari, fapt care a făcut pe mulţi, cărora soarta genului nu le este indiferentă, să devină oarecum pesimişti, mergînd uneori pînă la a afirma că, în noile condiţii de viaţă din ţara noastră, revista nu şi-ar mai avea rostul. Aceştia se refereau deseori la faptul că în trecut teatrul de revistă era un veşnic organ al opoziţiei, de la tribuna căruia erau satirizate toate tarele societăţii burgheze. Este ştiut că deseori — şi acesta este meritul cel mai de seamă al revistei de odinioară — se făceau aluzii directe la înalte personalităţi politice ca miniştri, militari, primari, perceptori etc., fapt care a făcut ca spectacolele ei să fie foarte solicitate în păturile largi ale populaţiei.

În condiţiile actuale ale construirii unei societăţi noi în ţara noastră, cînd la cîrma statului se află adevăraţii reprezentanţi ai poporului, desigur şi obiectivele Teatrului de Satiră sînt altele. El încetează de a mai fi un organ potrivnic rînduirilor statale, devenind un instrument al acestora, avînd sarcina foarte precisă de a înfiera apucăturile învechite, toate influenţele ideologiei burgheze, cum ar fi carierismul, înfumurarea, lenea, desfrîul şi multe altele. Dar nu numai la acestea se limitează profilul spectacolelor satirice muzicale. Ele au posibilitatea nu numai să „*infirme*" ceea ce este cangrenat şi frînează mersul înainte, ci să şi „*afirme*" realizări ale poporului nostru în lupta lui pentru mai bine, să destindă publicul spectator cu o melodie înaripată, cu un dans plin de fantezie.

Deci, în nici un caz nu poate fi vorba de dispariţia genului ca atare, de o „criză" a sa în zilele noastre ci, dimpotrivă, în faţa autorilor stă sarcina studierii sensibile şi profunde a vieţii noastre contemporane, în cele mai diverse aspecte ale sale, pentru a sezisa mai devreme decît alţii, anumite fenomene care neextirpate, fie şi cu mijloacele satirei, ar tinde să ia proporţii. Că revista este un gen de artă care are drept la existenţă, ne-o dovedeşte simpatia publicului larg pentru spectacolele sale ; că se pot obţine succese importante în acest sector, ne dovedeşte ultima realizare a Teatrului Satiric-Muzical „C. Tănase" pe care ne propunem să o prezentăm în rîndurile ce urmează.

★

„Revista 58" foloseşte toate elementele tradiţionale ale genului : cupletul şi cîntecul satiric, sceneta, dansul, cîntecul liric. De aceea ne vom ocupa de spectacol în sensul organizării materialului pe genuri, nu aşa cum numerele se succed în program.

a) *Cupletul şi sceneta:* În tabloul „Cuplete de altă dată" ne sînt prezentate o serie de personaje care erau nelipsite din spectacolele lui C. Tănase. Ne reîntîlnim cu „cetăţeanul pricăjit" de pe timpuri, care se întreabă unde

Momentul coregrafic „Cloşca cu puii de aur“ din „Revista 58“

sînt banii lui, cu ţăranul care se plînge că „n-avem şanţuri nici şosele“, cu ordonanţa care ştie că a fost luat în armată pentru a îngriji copiii d-lui căpitan, cu cizmarul, iar pe de altă parte, cu dama voalată al cărei „voal ascunde un mister, prin orice minister“ sau cu căpitanul Teacă ş.a.

Un grup de interpreţi

În acest cuplet am apreciat pe binecunoscuţii şi îndrăgiţii actori de revistă Elena Burmaz, Zizi Şerban, I. Antonescu-Cărăbuş, Dan Demetrescu, Horia Căciulescu, Renato Giordani ş.a.

Dacă acesta are calitatea de a aminti celor vîrstnici de personaje pe care le-au îndrăgit în trecut, şi celor tineri, cum arătau cupletele în revista de altă dată, cele ce urmează sînt inspirate din viaţa noastră cotidiană iar actorii sînt purtătorii noştri de cuvînt sau întruchipează personaje faţă de care orice om cu bun simţ îşi exprimă antipatia. Astfel, în tabloul „Anticamera“ ni se arată un înfumurat care cu tot protestul garderobierelor de a nu intra, nu ţine seama de aceasta, invocînd că el e tare şi mare. Prin atitudinea sa ridicolă aminteşte de clasicul „Cyrano“ care, de fapt, imediat constituie obiectul unui foarte izbutit cuplet rostit de N. Stroe, în care sînt criticate aspecte înapoiate care se mai întîlnesc în activitatea unor cetăţeni sau instituţii. Foarte bine inspirat, popularul actor, prin gesturi plastice, schiţează luarea tuturor acestora în vîrful săbiei (Touché). Un alt număr reuşit în această ordine de idei este sala cu duşuri (muzica de Titi Acs), un număr de fete purtînd în mîini săpun şi burete anunţă că unor personaje din scenetele ce vor urma, nu le-ar strica un duş rece sau cald. În tabloul „Un duş rece“ ne este prezentată o şedinţă plictisitoare, unde se pierd ore întregi fără să se întîmple nimic ; în următorul „Un duş fierbinte“ ne este înfăţişată o vînzătoare neatentă cu clienţii dar care luată la... temperatură înaltă, deodată devine serviabilă şi chiar drăguţă. Poanta este deosebit de originală. Clientul, neprimind peştele împachetat, cere cartea de reclamaţii din care îşi rupe o foaie, îşi împachetează marfa şi pleacă. Ultimul aspect al acestei scenete este intitulat „Un mesaj... sportiv“, în care este înfăţişată înghesuiala caracteristică la cumpărarea biletelor de fotbal, care se soldează cu deteriorarea... ambalajului vestimentar. În acestea am reţinut verva şi umorul lui I. Antonescu-Cărăbuş şi Horia Căciulescu.

O problemă de mare actualitate constituie obiectul tabloului „Colţul intim“. Este vorba de ecoul stîrnit în străinătate, în rîndurile diferitelor pături ale populaţiei, de lansarea în U.R.S.S. a celor doi sateliţi artificiali ai pămîntului. Acelaşi conţinut îl are şi tabloul „Satelitul" (muzica de N. Patrichi). Aci N. Stroe, Zizi Şerban, Elena Burmaz, Gaby Pascu, realizează o serie de tipuri deosebit de sugestive.

Un tablou reuşit este şi „Familia" struţilor care-şi propune să ia-n tărbacă pe acei, destul de mulţi din păcate, care-şi ascund comoditatea la adăpostul aşa-ziselor „condiţii obiective". Tabloul este interpretat admirabil de Ioana Matache, Cornelia Teodosiu şi Dan Demetrescu.

Scena „Unde-i cheia" ne prezintă un funcţionar care sfătuit de soţia sa „să se dea bine" pe lîngă şef pentru a nu-l trimite în provincie, sfîrşeşte prin a fi transferat, o dată cu acesta. La realizarea ei a colaborat şi N. Stroe, interpretul principal al scenetei, alături de C. Antonescu-Cărăbuş şi Rolanda Camin.

Deşi nu se poate spune că tablourile enumerate nu sînt reuşite (fără a le considera pe toate deopotrivă de realizate), se remarcă totuşi o oarecare îngustime a fenomenelor şi oamenilor intraţi în viforul critic al autorilor. Mai toate se mărginesc la fapte specifice mediului urban şi în special al Capitalei, care fără îndoială au fost mai cunoscute şi mai apropiate autorilor. Dar este complet neglijat mediul rural, nu mai puţin bogat în subiecte capabile de a fi înscenate în spectacole de revistă. Este ştiut că, la timpul său, Tănase a cunoscut unele din cele mai mari succese tocmai interpretînd personaje aparţinînd satelor noastre.

În ansamblu, textul conţine pagini valoroase, pline de forţă satirică, de umor, fiind în genere delectant, plăcut. Trebuie să precizăm însă că adesea linia satirică a textului se desfăşoară confuz, încurcat, îngreunînd înţelegerea de către public a elementelor negative pe care revista le ia în spadă. Se impune deci revizuirea, clarificarea unor asemenea momente, în folosul sporirii efectului îndreptător, pe care spectacolul este chemat să-l aibă.

b) *Cîntece satirice :* Deşi relativ sărac, acest sector conţine cîteva realizări demne de toată lauda. Printre acestea am cita „Toca, toca, toc" de N. Patrichi din înscenarea coregrafică „Bucătăria", unde sînt criticaţi autorii textelor de muzică uşoară pentru orizontul limitat şi imaginile lipsite de originalitate ale poeziilor lor, cei care iau cuvîntul la şedinţă fără a avea nimic de spus ş.a. ; cîntecul „Trombonul" de Gherase Dendrino, în care un trubadur face o serenadă iubitei sale cîntînd din acest „gingaş" instrument. Intenţionat, autorul a creat cîntecul într-o manieră desuetă care aminteşte de fanfarele de odinioară care cîntau în parcuri, distrînd trecătorii.

Maria Tănase, admirabila noastră cîntăreaţă şi actriţă, în prima sa apariţie (actul I) are la dispoziţie un text pe cît de frumos pe atît de actual şi adevărat, în care se arată că, deseori, sîntem tentaţi să vedem numai lipsuri mărunte şi să le neglijăm pe cele mari. Un alt cîntec satiric este „Puţin" de Ion Vasilescu, interpretat cu multă sensibilitate de Elena Burmaz.

c) *Cîntece lirice :* Chiar din primele momente ale spectacolului s-a impus, în primul rînd, cîntecul „E minunat, e-ncîntător" de Ion Vasilescu, care prin nobleţea şi farmecul inspiraţiei, poate sta alături de cele mai reuşite melodii ale compozitorului. Datorită însă caracterului relativ complex al facturii melodice, ambitusului, acest cîntec nu se află la îndemîna cercurilor largi de ascultători, ceea ce nu scade cu nimic din valoarea lui, dar îl destină a fi mai mult cîntat *publicului* decît cîntat de *public*.

Se ştie că în trecut, revista era una din principalele trambuline de pe care se lansau şlagăre. De altfel, chiar în „Revista 58" ne sînt prezentate cîteva din aceste melodii devenite clasice şi care nici astăzi nu ne displac. În spectacolul teatrului satiric muzical „C. Tănase" acest sector este cel mai deficient. În afara cîntecului „De dorul tău" de Gherase Dendrino, cîntat de Gaby Pascu şi Luigi Ionescu, care şi-a căpătat de pe acum o oarecare popularitate, nu întîlnim cîntece pe care auditorul să le ia cu dînsul şi să le fredoneze. Şi cu acestea, de fapt, a fost epuizat acest capitol. Cam puţin !

d) *Dans :* Un domeniu amplu reprezentat în spectacol şi care a dat posibilitatea punerii în valoare a fanteziei maeştrilor coregrafi Sandu Feyer şi Nicolae Sever. Deosebit de reuşite ni s-au părut dansurile „Pescuitorii de perle" (muzica Petre Romea, coregrafia Sandu Feyer), avînd ca solişti principali pe Nela Stoenescu şi Tudose Martinică, şi „Cloşca cu puii de aur" (muzica de N. Patrichi, coregrafia N. Sever) unde ca solişti am apreciat pe Nelu Stroescu, Tanţi Dinicu şi Martin Vasile. Nu mai puţin reuşit este şi dansul „Am văzut stele verzi" cu care se închide primul act. Mai puţin reuşit a apărut French-Cancan-ul înscenat de Sandu Feyer, care este o vădită concesie ce se face unui gust depăşit, îndoielnic.

Finalurile, atît cel al primului act cît şi cel al actului secund, impresionează prin amploarea şi prin tematica lor. Dacă obiectul primului final îl constituie lansarea sateliţilor, Bucureştiul, de la a cărui naştere se vor împlini 500 de ani, constituie tema finalului revistei. Apariţia aci a Mariei Tănase este mai puţin reuşită decît în primul act, nu din vina interpretei ci din cea a textului care apare ciuntit.

Regia spectacolului aparţine artistului emerit Nicuşor Constantinescu, maestru necontestat al genului şi care cu această ocazie îşi desfăşoară din plin calităţile regizorale. Am face remarca că se simte dezechilibrul în ceea ce priveşte dozarea materialului. De acest lucru se resimte actul II, unde satira este aproape inexistentă. La punerea în scenă a colaborat şi B. Fălticineanu.

Decorurile semnate de George Voinescu precum şi costumele realizate de Mia Steriade se relevă printr-un fast şi un bun gust cum nu ne-a fost dat de multă vreme să vedem pe scena teatrului de estradă.

Un cuvînt de laudă conducerii muzicale (N. Patrichi), a cărui baghetă fermă a asigurat spectacolului un just echilibru între scenă şi fosă. Lipsa de acurateţe, în special la suflători, se face deseori simţită, şi în acest spectacol, în special atunci cînd aceştia sînt solişti.

În rîndurile interpreţilor regăsim actori şi cîntăreţi de mare valoare cum sînt artiştii emeriţi N. Stroe şi Maria Tănase, Elena Burmaz şi Zizi Şerban, I. Antonescu-Cărăbuş şi Dan Demetrescu, majoritatea avînd o îndelungată experienţă şi fiind colaboratori apropiaţi ai lui C. Tănase.

O impresie lăudabilă fac şi unele elemente mai tinere printre care Ioana Matache, deosebit de talentată şi plină de temperament, Horia Căciulescu şi Renato Giordani.

Grupul cîntăreţilor este foarte limitat, în afara Mariei Tănase, fiind compus din Gaby Pascu, Dorel Livianu şi Luigi Ionescu dublat de Mihai Kingsburg.

O notă bună dansatorilor şi corpului de ansamblu, care se remarcă prin tinereţe şi voioşie (a fost foarte bine inspirată reîmprospătarea acestor colective).

Cu toate lipsurile semnalate, este cert că „Revista 58" se înscrie în viaţa noastră artistică la loc de cinste, ca o deosebită realizare. Mulţi dintre cei ce erau nelipsiţi de la spectacolele de revistă din trecut afirmă că extrem de rar se întîmpla şi atunci să se prezinte o manifestare de o astfel de calitate. În ceea ce priveşte succesul de casă, acesta este, se pare, fără precedent în istoria revistei romîneşti.

Cu „Revista 58", conducerea teatrului, colectivul artistic, autorii de texte şi compozitorii culegînd aprecierile favorabile unanime, s-au angajat faţă de spectatori. Este de sperat deci că pe viitor ne vom bucura de spectacole şi mai închegate în care viaţa noastră cu bogatele ei aspecte să pulseze din plin, în care cîntece înaripate să fie şi mai multe şi mai bune.

MILTIADE PĂUN

OASPEŢI

Anido, Plocek, Doukan

Un recital de chitară este un eveniment rar : puţini sînt, în toată lumea, instrumentiştii ce se încumetă să ridice chitara la rangul de instrument complet, compatibil deopotrivă cu o Fugă de Bach şi cu o Habaneră sau o Malaguenă. După cum era de aşteptat, recitalul Mariei Luisa Anido a stîrnit un viu interes, concretizat nu numai în afluenţa publicului, dar şi în reacţia lui entuziastă. Nu este puţin lucru să ţii încordată atenţia unei săli mari timp de peste două ore, cu un instrument atît de gracil — şi încă fără subterfugiul acelor amplificări electrice de care se abuzează adesea. Este un prim merit al chitaristei argentiniene : fără artificii şi fără a forţa posibilităţile instrumentului, ea obţine o sonoritate amplă şi surprinzător de variată. Măiestria ei remarcabilă îi permite să exploateze toate resursele sonore ale chitarei : acorduri placate energic, note lungi, vibrate, murmurul mărunt al unui tremolo ce dă iluzia continuităţii melodice, sau chiar alte sonorităţi mai neaşteptate, evocînd aci ropotul tobelor, aci pulsaţia înăbuşită a unor instrumente arhaice. Maria Luisa Anido se plimbă cu uşurinţă prin această gamă largă de timbre şi nuanţe. Ea ştie să alterneze registrele şi intensităţile, prin contraste violente sau prin tranziţii subtile, după cum modelează tempii şi ritmurile, cu multă imaginaţie şi personalitate. Uneori chiar prea multă : sensibilitatea şi fantezia chitaristei apar pe alocuri arbitrare, mai ales în piese clasice ca preludiul de Bach, Menuetele de Rameau şi Mozart ; chiar în „Andaluza“ de Granados sau „Asturias“ de Albeniz, libertăţile excesive şi romanţiozitatea au depăşit limitele stilistice ale muzicii respective. De aceea am preţuit mai mult partea ultimă a programului, alcătuită din piese sud-americane, încîntătoare prin amestecul de impuls elementar şi rafinament, pe deplin adecvate facturii instrumentului şi sensibilităţii interpretei : lucrări de Aguirre, Barrios, Villa-Lobos şi de însăşi Maria Luisa Anido.

★

Violonistul ceh Alexander Plocek este dintre acei artişti care impun stimă ascultătorilor, fără să-i poată însă cuceri total. Nimeni nu poate tăgădui meritele meşteşugăreşti ale acestui instrumentist format la şcoala atît de serioasă a marilor pedagogi cehi ai viorii : Ottokar Sevcik, Jaroslav Kocian. Intonaţia sa este fără greş, articularea sunetelor perfect clară, indiferent de rapiditatea pasajelor, tonul intens, robust, vibrato-ul judicios controlat. Şi interpretarea propriu-zisă se caracterizează prin aceeaşi acurateţe : respectarea precisă a valorilor, exactitatea ritmicii şi a dinamicii, evitarea oricărei labilităţi în frazare — totul tinde spre o redare cît mai fidelă, cît mai puţin deformată şi subiectivă, a textului. Rezultatul ar putea fi excelent, dacă violonistul ar fi înzestrat cu mai multă căldură, cu o mai mare putere de comunicare şi emoţie. Însăşi tehnica sa are o latură vulnerabilă : lipsa de supleţe a mîinii drepte avînd drept consecinţă asprimea tonului şi un aspect mecanic al „detaché-ului“. La aceasta se adaugă şi o anume structură temperamentală, o reţinere ce pare să pună stavilă elanurilor spontane, ducînd adesea la un aspect scolastic, monoton şi rigid al interpretării. La această impresie a contribuit fără îndoială şi alcătuirea ciudată a programului : concertele de Vivaldi (La minor), Dvorak şi Saint-Saëns (Si minor), urmate de două piese scurte de Albeniz şi De Falla. Carl Flesch stabilea o dată o listă a concertelor care *nu* trebuie cîntate cu pian — şi ultimele două figurează printre ele : ne-am convins o dată mai mult că avea dreptate. Dacă adăugăm faptul că acompaniatorul recitalului a fost înlocuit în ultimul moment, ne explicăm, cel puţin în bună măsură, deficienţele pianistului Iosef Prunner.

★

Mai supărător este că ele s-au repetat şi peste o săptămînă, cu prilejul recitalului dat de violonistul francez Pierre Doukan. E aci o carenţă de organizare, care ar trebui neapărat remediată. De ce acelaşi pianist să fie aglomerat, la intervale scurte, cu programe dificile pe care n-are timp să le pregătească ? De ce un instrumentist remarcabil ca Pierre Doukan — fără discuţie unul dintre cei mai interesanţi care ne-au vizitat în ultimele luni — să fie adus din Franţa pentru un singur recital (ceea ce l-a determinat să nu vină cu propriul său acompaniator) şi în schimb să nu fie programat cu una din orchestrele bucureştene ?

Trebuie să o spunem deschis : din pricina pianului, partea a doua a recitalului a fost sacrificată. Mai cu seamă în Rapsodia a II-a de Bartók (violonistică de factură populară, cu efecte şi fioriture pe care trebuie să le susţină o solidă bază a pianului), în Havaneza de Saint-Saëns şi în piesele date în supliment, este greu de spus dacă violonistul a fost pur şi simplu mai puţin inspirat, sau mai degrabă zădărnicit şi indispus de condiţiile acompaniamentului. Iar în frumoasa Sonată de Ravel, unde vioara a păstrat o linie nobilă şi calmă (partea I-a) şi a creat o atmosferă plină de culoare şi vervă (final), pianul, luptînd eroic cu această improvizaţie (căci o asemenea sonată nu se poate considera lucrată cu una sau două repetiţii), a izbutit în mod lăudabil să se menţină în sincronism cu partenerul, dar nu să dea şi relieful cuvenit părţii sale.

De aceea — pe lîngă Sonata de Porpora, care a alcătuit un armonios şi promiţător preambul —Pierre Doukan a dat adevărata sa măsură numai în Sonata a IV-a în re minor pentru vioară solo de Bach. Calităţile tehnice ale tînărului violonist — de la sunetul limpid şi puritatea intonaţiei pînă la admirabila supleţe a arcuşelor lungi — sînt doar premisele unei interpretări care uneşte precizia detaliului cu vigoarea temperamentală, simţul arhitectonicii cu libertatea lăuntrică. Execuţia sonatei, foarte personală, cu mari fluctuaţii agogice, cu unele exagerări ritmice, cu violente contraste de sonorităţi, cu mari diferenţe de planuri, a fost totodată logic gîndită, integrată într-o construcţie unitară (de relevat mai ales impresionanta culminare a „Ciaconnei“). Chiar dacă unele amănunte rămîn discutabile şi dacă temperamentul impulsiv al violonistului este uneori insuficient controlat, interpretarea sa izbuteşte să dea acestui inegalabil monument al literaturii violonistice viaţă şi coerenţă de gîndire în acelaşi timp. Şi nu ne-am mirat cînd Pierre Doukan ne-a împărtăşit nu numai veneraţia lui pentru George Enescu dar şi revelaţia pe care i-a dat-o lectura paginilor consacrate lui Bach de către cel ce i-a fost unul dintre marii tălmăcitori ai vremii noastre.

MIHAI RADULESCU

Rudolf Fischer

Pentru cronicar ca şi pentru simplul ascultător, pianistul Rudolf Fischer, profesor la Conservatorul din Leipzig, este un interpret derutant, căci de-a lungul unui program atrăgător, alcătuit din lucrări de Beethoven, Brahms, De Falla şi Chopin, execuţia sa a învecinat muzicalitatea fină, uneori chiar subtilă, cu o neaşteptată nesiguranţă.

Iată deci că în minunatul Nr. 1 al opus-ului 27 de Beethoven, în Sonata în Mi bemol major „Quasi una fantasia“ am asistat la momente de certă realizare : primul Andante, cu acea admirabilă frază suitoare şi coborîtoare, Adagio-ul de mare poezie, în care este de relevat expresivitatea scurtelor intervenţii ale mîinii stîngi. A fost evident un ascuţit simţ al contrastelor, ca şi al legăturilor intime ce înlănţuie diferitele mişcări ale sonatei (de pildă trecerile din final între Vivace — Tempo I — Presto). Am asistat însă, în partea a doua a sonatei, ca şi în celelalte mişcări rapide, la nerealizarea intenţiilor de concepţie, din pricina unor lacune tehnice supărătoare. Latura de extrem romantism a tînărului Brahms, care la vîrsta de 19 ani dedica pianistei Clara Schumann Sonata în fa diez minor opus 2, compoziţia înrîurită de stilul lui Robert Schumann, a găsit în Fischer un interpret receptiv.Mai precis, sensul acestei muzici de tumult, pasiune şi reverie, mai mult decît realizarea ei propriu-zisă, a fost bine intuit de pianist ; de asemenea, şi caracterul ei de improvizaţie (o menţiune specială pentru interpretarea Scherzo-ului).

„Fantasia baética“, piesă scrisă pe teme andaluze în al doilea deceniu al veacului de Manuel De Falla, la cererea lui Arthur Rubinstein şi trei din cele mai cunoscute compoziţii ale lui Chopin, Poloneza în Si bemol major, opus 71 Nr. 2, Valsul în La bemol major şi Poloneza în La bemol major opus 53, au alcătuit a doua parte a recitatului.

Îndeosebi în interpretarea lui Chopin, maniera personală a stilului lui Rudolf Fischer impune rezerve, ca şi ţinuta pianistică propriu-zisă.

Alături de acestea însă, ascultătorii pianistului german vor reţine elementele de serioasă şi sensibilă înţelegere a muzicii, pe care le-am relevat cu privire la Sonatele de Beethoven şi Brahms.

ADA BRUMARU

La reluarea lui „Faust“

În numărul din octombrie al anului trecut revista noastră a subliniat cu amărăciune, alături de unele lipsuri ale stagiunilor anterioare şi ale începutului actualei stagiuni la T.O.B., şi necesitatea unui repertoriu mai bogat şi mai reprezentativ.

Cronicarul obiectiv al vieţii muzicale nu poate decît să consemneze cu satisfacţie că deficienţele de repertoriu ale operei bucureştene încep să-şi găsească o rezolvare favorabilă. Astfel, în ultimele trei luni au văzut lumina rampei o capodoperă a muzicii germane, „Maeştrii cîntăreţi“ de Wagner şi o lucrare reprezentativă a baletului rus, „Lacul lebedelor“ de Ceaikovski, iar în seara zilei de 21 ianuarie a.c. am asistat la reluarea valoroasei creaţii a muzicii franceze, „Faust“ de Gounod. Laborioasele şi febrilele pregătiri din sălile de repetiţii şi ateliere îndreptăţesc convingerea că în cursul apropiatei primăveri vom avea bucuria de a încrusta pe răbojul înfăptuirilor acestei stagiuni încă două premiere : „Răpirea din Serai“ de Mozart şi „Trubadurul“ de Verdi, iar cu prilejul festivalului Concursului Internaţional „George Enescu“, „Oedip“, capodopera marelui nostru muzician.

★

Creaţie de căpetenie a lui *Gounod*, opera *„Faust“*, după libretul lui *Jules Barbier* şi *Michel Carré*, evocă eterna poveste a luptei omului pentru a pătrunde tainele firii, pentru frumuseţe, tinereţe şi fericire, întruchipată de eroul principal al dramei lui *Goethe*.

În rolul titular, tenorul *George Corbeni*, folosind cu bun meşteşug vocea sa clară şi egală în toată extensiunea, prin trăirea personajului, apropierea stilului operei franceze şi înlăturarea oricăror „efecte“ convenţionale, şi-a atras o unanimă apreciere. Soprana *Valentina Creţoiu* reapare în Margareta, rol care-i prilejuieşte dezvoltarea posibilităţilor sale interpretative şi a însuşirilor vocii sale, plăcut timbrată şi plină de gingăşie. Basul *Viorel Ban* a interpretat cu multă conştiinciozitate rolul atît de complex al lui Mefisto, căruia i-a dat un variat şi subtil colorit de ironie, sarcasm şi — cînd a fost cazul — de solemnitate. Mai multă strălucire în acute şi uneori mai multă intensitate în grav ar fi satisfăcut mai bine cerinţele partiturii. Impresionant prin nobleţea, căldura şi vigoarea vocii sale, baritonul *Mihail Arnăutu* a realizat un Valentin de o remarcabilă forţă expresivă. Scena morţii a dat artistului ocazia unei creaţii de adevărat tragedian. Cu voce frumoasă şi bine condusă şi cu joc de scenă degajat, mezzo-soprana *Venera Rogozea* a interpretat pe Martha. Înfăţişarea ei prea tînără, de la primul spectacol a fost corijată la al doilea, printr-un machiaj adecvat. *Vera Rudeanu* a cîntat cu o deosebită sinceritate şi căldură pe îndrăgostitul Siebel. Gesturile cîntăreţei sînt însă prea feminine, iar vocea sa are nevoie de mai multă supleţe. Basul *Valentin Loghin* în Brander a intonat cu umor sănătos cîntecul de la începutul actului al II-lea.

La spectacolul următor am mai ascultat în rolul lui Faust pe tenorul *Nicolae Şerbănescu*, cu o voce mai consistentă dar lipsită adesea de lirismul cerut de acest personaj şi pe soprana *Cornelia Gavrilescu* care, cu muzicalitatea-i cunoscută, a trăit intens iubirea, zbuciumul şi drama Margaretei. Basul *George Ştefănescu*, cu vocea sa expresivă în mediu şi acut, printr-o frazare inteligentă şi un joc de scenă de o remarcabilă mobilitate, a prezentat un Mefisto interesant, dar incomplet, prin lipsa de sonoritate a vocii în grav. Deşi cu unele stîngăcii în mişcări, remarcăm vocea curată şi destul de puternică ca şi lirismul cu care tînăra soprană *Matilda Onofrei* a cîntat rolul lui Siebel. Foarte apreciat de public pentru vocea sa de o rară frumuseţe şi pentru acutele sale strălucitoare, baritonul *Nicolae Herlea*, al doilea interpret al lui Valentin, este o nădejde a operei noastre. La ambele spectacole cvartetul vocal din grădină şi-a aflat o realizare lăudabilă.

Corurile s-au prezentat bine pregătite (maestru de cor *Cornel Trăilescu*). Marea dispersare pe scenă şi în culise a motivat unele mici decalări şi distonări.

Soprana Cornelia Gavrilescu, în Margareta

Orchestra, sub conducerea maestrului *Jean Bobescu*, a adus spectacolului o contribuţie meritorie, reliefînd toată poezia melodiilor, ca şi vioiciunea şi variaţia de ritm a muzicii lui Gounod.

★

Deşi s-ar putea vorbi de o lipsă de unitate de stil, decorurile, în general simple, sînt totuşi grăitoare prin plasticitatea lor *(Rudolf Laub* şi *George Moroianu)*. Repetarea atît de simplă a boltelor gotice din scena de la biserică evocă profunzime şi măreţie. Pe aceeaşi linie de simplitate şi de simbolism apreciem realizarea cabinetului lui Faust (în care totuşi cele trei cărţi imense, sugerînd cercetările doctorului dornic de fericire sînt confundate de unii spectatori, cu trei... geamantane), imensul lanţ, simbolizînd închisoarea din ultimul tablou, care dispare în clipa cînd Margareta îşi găseşte purificarea prin pocăinţă şi moarte, podul înclinat din tabloul al VI-lea etc. Nu putem fi însă de acord cu decorul din tabloul al III-lea, prea somptuos şi prea încărcat pentru a reprezenta grădina şi un colţ din casa Margaretei, deoarece contravine flagrant indicaţiilor atît de precise ale partiturii. Proporţiile mari ale casei, ferestrei şi scării, bancheta şi fîntîna de piatră, uriaşa madonă de bronz etc. lasă impresia de bogăţie, în timp ce partitura vorbeşte de sărăcie („pauvreté“).

Regia lui *Hero Lupescu*, îndrăzneaţă şi plină de fantezie inovatoare, trebuie apreciată favorabil, îndeosebi în mişcările „spontane“ ale masei de studenţi, soldaţi, tîrgoveţi, fete şi femei din tablourile chermezei, sosirii soldaţilor din război şi al morţii lui Valentin, ca şi pentru spectaculozitatea şi fantasticul ce însoţesc acţiunile lui Mefisto (cum este de exemplu mişcarea săbiei şi fulgerul care despică în două cabinetul lui Faust). Aşezarea corului de bărbaţi pe trepte ce formează în tot o piramidă

Baritonul Nicolae Herlea, în Valentin

(în scena chermesei) este prea „teatrală“ iar „ieșirea“ lui Valentin și a lui Siebel prin coborîrea în pivnița tavernei, în tabloul al doilea, este nepotrivită. De asemenea, suprimarea vîrtelniței de tors a Margaretei din tabloul grădinii nu poate fi motivată în nici un fel, nu numai fiindcă este indicată în partitură, dar fiindcă este strîns legată de muzica baladei regelui din Thulé. Cînd Margareta toarce, însoțește torsul său de cîntul baladei ; cînd face reflecții cu privire la întîlnirea cu Faust, întrerupe vîrtelnița și torsul. Mai subliniem jocul atît de greoi din duetul lui Faust cu Margareta, legat de fiecare treaptă a scării, ca ceva nefiresc.

Nu găsim potrivită nici utilizarea megafonului, chiar dacă este vorba de „vocea lui Mefisto“ în biserică.

Realizarea baletului *„Noaptea Walpurgiei“* de *Oleg Danovschi* este demnă de cele mai bune cuvinte. Finalul baletului, de o măreție și plasticitate excepțională, pune însă în umbră *„Apoteoza“* din finalul operei care, deși impresionantă, este lipsită de grandoarea cuvenită.

★

Programul de sală, cu un bogat conținut privind viața și creația lui Gounod, Faust în literatură și muzică și subiectul operei, redactat cu competință de *Dan Spătaru*, cuprinde și o succintă dar temeinică analiză a muzicii operei, semnată de maestrul *Alfred Alessandrescu*.

Programul impresionează plăcut și prin frumoasa prezentare grafică, datorită tehnoredactorilor *Marcela Manole* și *Mircea Al. Costin*.

AL. COLFESCU

Cronică clujeană

Săptămîna Muzicii a dat un avînt puternic vieții noastre muzicale. Dintr-o serie de programe interesante am putut cîntări avîntul însemnat al muzicii noastre în ultimii ani.

Dintre instituțiile care au înțeles mai bine sensul „Săptămînii Muzicii Romînești“ trebuie să remarcăm Filarmonica din Cluj, al cărei secretar artistic Gh. Merișescu a făcut tot posibilul ca muzica noastră indigenă să fie demn reprezentată.

Două concerte ale Filarmonicii s-au prezentat cu programe interesante. Într-unul am putut asculta un poem simfonic de Andreescu Scheletti, lucrare a cărei orientare stilistică amintește de Liszt. Concertul de vioară al lui Eugen Cuteanu, prezentat în primă audiție, într-un limbaj accesibil, cantabil și crescut din atmosfera populară bănățeană, s-a impus publicului prin interpretarea excelentă a violonistului István Ruha. La sfîrșitul acestui program am ascultat Simfonia I-a de Valentin Gheorghiu care îndeosebi prin orchestrația sa spirituală și-a cîștigat simpatia publicului.

Într-un alt concert, orchestra filarmonică ne-a prezentat lucrări ale naționalităților conlocuitoare. În program s-a putut asculta și admira măiestria și gustul compozitorului Jodál Gábor în Simfonietta sa, o lucrare compusă cu multe cunoștințe muzicale, într-un limbaj muzical nutrit de cîntecele populare ardelene.

O lucrare scrisă atrăgător în stilul postromantic german este Simfonia a III-a de Paul Richter, care a activat multe decenii la Sibiu, apoi la Orașul Stalin. Vădind o bună cunoaștere a meșteșugului și mult gust, această lucrare ar merita să fie cunoscută în toată țara, și în Capitală. Între cele două lucrări simfonice, Virgil Pop a cîntat Concertul pentru vioară a lui Viski János, un fost elev a lui Zoltán Kodály și fost director al Conservatorului din Cluj. O lucrare mult apreciată și cîntată în străinătate, ea ar merita a fi de asemenea mai bine cunoscută de iubitorii de muzică din Republica noastră. Concertul a fost condus de talentatul dirijor Erich Bergel.

În fine, tot Filarmonica din Cluj a prezentat într-un concert extraordinar, condus de dirijorul cehoslovac Miloslav Berlid, poemul simfonic Sarca de Smetana și Simfonia a V-a de Dvorak. Solist a fost violonistul Mihai Constantinescu care a interpretat concertul de Brahms.

În cinstea Săptămînii Muzicii, Opera de Stat Maghiară a pus în scenă baletul „Călin“ de Alfred Mendelsohn, cucerind inimile iubitorilor de muzică frumoasă, serioasă, sensibilă. Orchestra, în formă foarte bună, a fost condusă de dirijorul Damian Vilmos, contribuind în mare măsură la succesul indiscutabil al baletului. Coregrafia lui Tilde Urseanu a fost apreciată ca bună. Dintre dansatori s-au evidențiat Fodor Tibor (Craiul nopții), Lucaci Maria, Sipos Margit (Ileana) și Aurel Albu (Călin) ; pe lîngă ei, toți membrii baletului au depus un deosebit efort pentru ca baletul să aibă succesul meritat.

Dintre soliștii consacrați ai Capitalei ne-au vizitat violonistul Ion Voicu (cu minunatul D. Buchholz la pian), care s-a impus prin tălmăcirea frumoasă a sonatelor de Prokofiev, Brahms și Ysaye. Aldulescu (la pian Buchholz) ne-a fermecat cu lucrări de Haydn, Beethoven, Delius etc. Dintre artiștii din Cluj, am ascultat cu multă plăcere pe Dumitru Pop (la pian H. Engherliu) cu sonatele de Stan Golestan, Sigismund Toduța și Constantin Silvestri.

Dintre concertele de muzică de cameră amintim cvartetul compus din membrii Filarmonicii din Cluj, care a cîntat un cvartet foarte bun, profund al lui Juliu Gábor, profesor la Conservatorul „Gheorghe Dima“ din Cluj.

Corul Uniunii Compozitorilor condus de Dorin Pop a interpretat un program compus din muzică de Negrea, Jora, Eisikovitz, Jodal, Jarda, Szalay, Herman, P. Constantinescu, Comes și Toduța. Corul a fost foarte bine pregătit, producția exemplară, însă, din păcate, nici autorii din Cluj ale căror coruri au fost programate nu au socotit să fie de față la această producție reușită.

ȘTEFAN LAKATOȘ

CRONICA DISCULUI

Artişti romîni în înregistrări sovietice

de **EDGAR ELIAN**

Printre numeroasele discuri micro sovietice aduse în ţară de către Ministerul Comerţului găsim cîteva pe etichetele cărora figurează numele unor artişti romîni de vază: George Georgescu, Constantin Silvestri, Arta Florescu, Nicolae Herlea. Discurile, realizate cu prilejul vizitelor acestor artişti în U.R.S.S., sînt o dovadă vie a înaltei aprecieri de care se bucură arta noastră interpretativă în ţara socialismului, ştiut fiind că numai artiştii cei mai de seamă sînt invitaţi să imprime la Casa de discuri din Moscova.

RICHARD STRAUSS: *„DON JUAN", POEM SIMFONIC, OP. 20. Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., dirijor George Georgescu (disc sovietic micro de 25 cm. diametru, 33 ture, nr. D.3185 — pe verso* R. STRAUSS: *„TILL EULENSPIEGEL", cu Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii Sovietice, dirijor Aleksandr Gauk).*

Iată o veche „specialitate" a maestrului Georgescu fixată pentru posteritate într-o excelentă interpretare cu Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., bine cunoscută publicului nostru din vizita făcută în Romînia în anul 1956. Lucrare de tinereţe a compozitorului (scrisă la vîrsta de 25 ani), poemul simfonic „Don Juan" prefigurează trăsăturile caracteristice ale simfonismului straussian, teme melodice îndrăzneţe, avîntate, ritmică pregnantă, orchestraţie strălucitoare, fantezie bogată. Toate aceste calităţi — ca şi unele excese datorate desigur marii facilităţi a compozitorului — sînt prezente în această primă creaţie din lunga serie de poeme simfonice ale lui Richard Strauss. George Georgescu ştie, ca puţini alţii, să pună în valoare plasticitatea şi nervul pe care Strauss le-a înscris ca aport personal la ideea revoluţionară a lui Liszt: eliberarea de orice schemă formală şi urmărirea unică a ideii poetice programatice (în cazul de faţă versurile poetului liric Nikolaus Lenau despre succesele şi decăderea legendarului aventurier). Orchestra sovietică — un colectiv admirabil, dispunînd de individualităţi artistice de prim rang — a ştiut să îndeplinească indicaţiile dirijorului cu dăruire. Viorile sună plin, cuceritor, în tema lui Don Juan, faimosul motiv de corni este debordant de energie, de voinţă diabolică, iar disonanţele sumbre ale suflătorilor de lemn, cu care se încheie poemul, lasă impresia jalnică a sfîrşitului unei vieţi risipite doar în beţia simţurilor.

Captarea orchestrei, frumos echilibrată, scoate în evidenţă cu succes solourile instrumentale.

Interesul pentru acest disc creşte prin prezenţa pe verso a unei spirituale interpretări a altui poem simfonic al aceluiaşi autor: „Till Eulenspiegel", sub conducerea cunoscutului dirijor sovietic Aleksandr Gauk.

DMITRI ŞOSTAKOVICI: *SIMFONIA I-A ÎN FA MINOR, OP. 10 Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii Sovietice, dirijor Constantin Silvestri (disc sovietic micro de 25 cm., 33 ture, nr. D. 2689/2690, ambele feţe).*

Faptul că interpretarea de către Constantin Silvestri a Simfoniei I-a de Şostakovici a plăcut atît de mult în patria compozitorului, încît s-a ajuns la fixarea ei pe disc, vorbeşte de la sine. Despre polivalenţa artei dirijorale a maestrului Silvestri s-au scris multe. El interpretează cu egală competinţă compozitori clasici, romantici, contemporani. El are curajul să dirijeze Britten la Londra, Janacek la Praga, Şostakovici la Moscova, şi recoltează cu aceste lucrări meritate succese în faţa unor ascultători pe bună dreptate deosebit de pretenţioşi cînd e vorba de compoziţii atît de temeinic cunoscute de ei.

Simfonia I-a de Şostakovici, în versiunea de pe discul recenzat, reprezintă o nouă izbîndă a lui Constantin Silvestri. Lucrarea, care poartă numărul de opus 10, este o creaţie de adolescenţă a lui Şostakovici. Compusă la 17 ani, Simfonia denotă — în afară de limbajul muzical profund original — toate calităţile şi defectele specifice vîrstei compozitorului. Pe de o parte, impetuozitate, energie, umor, pregnanţă ritmică, pe de altă parte tendinţe caricaturale excesive, oarecare superficialităţi, unele inclinaţii constructiviste, lipsite de corespondenţă în conţinut. Dincolo de aceste slăbiciuni, Simfonia I-a a trădat de îndată o mare personalitate a creaţiei muzicale, în special datorită concepţiei profund dramatice a lucrării, sobrietăţii de mijloace folosite, instrumentaţiei transparente, subtilităţii ţesăturii polifonice.

Meritul lui Silvestri stă tocmai în faptul că a ştiut să pună accentul pe ceea ce este esenţial şi deosebit de caracteristic în stilul simfonic al lui Şostakovici, estompînd slăbiciunile inerente unei lucrări de debut şi unei perioade de căutări în simfonia sovietică. În mod deosebit se relevă concepţia lui Silvestri în Scherzo, în care ironia fină este tot timpul ţinută departe de orice tendinţă caricaturală. Pianul, folosit de Şostakovici ca instrument de ansamblu în Scherzo şi în Final, este perfect dozat ca sonoritate, încît pasajele respective nu se transformă în fragmente de concert de pian şi orchestră.

O excelentă realizare, atît a dirijorului şi orchestrei, cît şi a tehnicienilor casei de discuri sovietice!

RECITAL ARTA FLORESCU *(disc sovietic micro de 25 cm., 33 ture, Nr. D. 3300/3301, ambele feţe.)*

Apreciata soprană a T.O.B. a înregistrat pe o faţă a discului „Balada regelui din Thule" şi aria din actul III al operei „Faust" cu acompaniament de orchestră, iar pe verso un recital cu pian, cuprinzînd cîntece, lieduri şi romanţe de Enescu, Monţia, Ceaikovski şi Glier. În felul acesta se poate avea o imagine de ansamblu a diferitelor faţete ale talentului cîntăreţei. Personal, o prefer în operă, unde calităţile ei, legate de interpretarea veridică a unui text dramatic, sînt mai bine puse în valoare, deşi reuşeşte momente de intensă poezie şi în lied — mai ales în liedul de atmosferă (vezi s. ex. romanţa „Luceau, în înserare stele" de Ceaikovski, de pe acest disc, cu trecerea admirabilă de la seninătate la profundă tulburare).

RECITAL NICOLAE HERLEA *(disc sovietic micro de 25 cm., 33 ture, Nr. D. 3014/3015, ambele feţe).*

Şi acest disc cuprinde pe o faţă arii de operă cu orchestră iar pe verso cîntece romîneşti cu pian. Dintre ariile de operă impresionează în special Cavatina lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla", despre a cărei interpretare şi presa sovietică releva, cu prilejul concertelor date de N. Herlea în U.R.S.S., *„tehnica plină de virtuozitate şi arta de a interpreta partitura cu subtilitate de timbre."* Aceste calităţi sînt prezente şi în celelalte arii de operă (aria lui Renato din actul IV al operei „Bal mascat" şi aria lui Germont din „Traviata" — deşi vocea bătrînului Germont sună cam prea tinerească.)

Repertoriul de cîntece romîneşti este în mod evident moştenit de la regretatul Gh. Folescu („Foaie verde lămîiţă", „Mîndruliţo de la munte" etc.). Această apropiere — departe de a-l dezavantaja pe N. Herlea — ne arată măsura talentului său, deoarece cu vocea lui Folescu în ureche îi putem totuşi aprecia asemenea calităţi ca siguranţa deplină a emisiei, vocea aci puternică, aci catifelată, timbrul cald, plăcut şi, în acelaşi timp, de o mare sobrietate.

Captarea sunetului e clară, punînd pe prim plan cîntăreţul, uneori în detrimentul pianului — fapt regretabil, deoarece la pian se află Dagobert Buchholz!

Salutînd prezenţa lui N. Herlea pe discul sovietic, nu putem să nu ne gîndim în acelaşi timp că o asemenea voce ar trebui să apară înregistrată şi pe discuri romîneşti. Nu ne imaginăm ca repertoriul său să fie atît de limitat, încît să şi-l fi epuizat cu imprimările din U.R.S.S. şi Cehoslovacia...

Artişti sovietici pe discuri romîneşti

de FR. SCHAPIRA

Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. : *Beethoven — simfonia I-a* (K. Iv.—*ECD 19*), *Glinka :* „Uvertura „Ruslan şi Ludmila“, „Vals fantezie“ (K. Iv.—ECD 25), *Ceaikovski* — „Francesca da Rimini“ (N.An.—ECD 20), *Prokofiev* — Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră (solistă : Silvia Şerbescu — N. An. —ECD 22), *Kabalevski* — Uvertura „Colas Breugnon“ (N. An—ECD 20) *K. Iv.* — Konstantin Ivanov ; *N. An.*—Nicolai Anosov.

Cu prilejul turneului întreprins în noiembrie 1956 în ţara noastră, orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. a făcut mai multe înregistrări pentru „Electrecord“. De curînd ele au fost puse la dispoziţia publicului nostru şi deci şi... criticii. Nu încape îndoială că realizările cele mai valoroase obţinute de orchestră pe aceste discuri sînt cele din „Colas Breugnon“ „Ruslan“ şi „Valsul fantezie“. Într-adevăr, aci strălucitele calităţi tehnice ale orchestrei sînt evidenţiate de către dirijori în cadrul unor concepţii unitare şi de o incontestabilă autenticitate, iar maeştrii de sunet au realizat o relativ bună captare. Remarcabila tălmăcire, de virtuozitate, a uverturii atît de populare a lui Kabalevski va încînta, desigur, discofilii. Pe acelaşi disc este înregistrată şi fantezia „Francesca da Rimini“ de Ceaikovski, lucrare foarte discutată şi discutabilă. Balakirev o considera apogeul creaţiei marelui compozitor rus ; astăzi ea se mai bucură de dragostea multor melomani. Ni se pare însă că rămîne în urma altor creaţii ale lui Ceaikovski (ultimele simfonii, Manfred, Romeo, ş.a.), prin aceea că aci lamentaţia sentimentalistă, dulcegăria şi, îndeosebi în final, grandilocvenţa, umbresc paginile de lirism autentic, de bun gust, şi numeroasele idei originale în ce priveşte orchestraţia. Aceste din urmă elemente pozitive le întîlnim într-un context de mai unitară valoare în alte lucrări ale lui Ceaikovski. De aceea, personal, socot prea îndrăzneaţă şi aprecierea făcută fanteziei pe „cămaşa“ discului : „o lucrare demnă de izvorul ei poetic“. N. Anosov realizează o bună tălmăcire a fanteziei, îndeosebi a părţilor extreme „infernale“ (în final ne deranjează o scădere de nivel sonor). În partea mediană (povestirea Francescăi) tema rusă a clarinetului este remarcabil realizată, dar, în aceeaşi parte, dirijorul nu a putut înfrînge lungimile piesei. Nikolai Anosov este şi dirijorul orchestrei în concertul de Prokofiev, capodoperă a literaturii acestui gen. Aci însă tehnicienii de sunet au făcut o gafă artistică regretabilă reducînd la minimum prezenţa orchestrei, care joacă un rol atît de însemnat în lucrare. Mărturisesc că dacă acest lucru s-ar fi petrecut la un concert de Chopin nu ne-ar fi deranjat *atît* de mult, dar aci se poate spune că înregistrarea devine deficitară. Şi este cu atît mai regretabil cu cît pianista noastră are pe acest disc una din cele mai valoroase realizări ale ei. Cei care au asistat la concertul care a precedat imprimarea îşi amintesc unitatea pian-orchestră şi caracterul remarcabil al întregii tălmăciri. Silvia Şerbescu ne pare a fi dat îndeosebi în părţile I şi II, tot ce are mai bun în arta ei interpretativă. Dar tehnicienii punînd-o nu pe prim plan ci aproape pe *exclusiv* plan, au dăunat acestui reuşit moment artistic. Tehnicienilor le datorăm şi o altă gafă : în simfonia I-a de Beethoven au tăiat cîteva măsuri !!! În *Andante cantabile con moto*, cînd prima secţiune se repetă, au „secţionat“ de pe bandă ultimele trei măsuri — încheierea — aşa încît ascultătorul, întorcînd discul, se trezeşte după trei măsuri, fără a le fi auzit... (Este regretabil că partitura nu este un instrument permanent al acestor tehnicieni, cel puţin atît de des folosit ca... foarfeca).

De altfel, acest disc, în general şi prin alte lipsuri se vădeşte a nu fi un succes tehnic în partea a III-a (după primele 6 măsuri) şi în finală (măsura 238) se percep penibile lipituri. În ce priveşte interpretarea, ea se caracterizează prin sublinierea bărbăţiei, energiei, geniului ritmic al lui Beethoven. Lirismul, graţia, eleganţa acestei simfonii se cereau redate cu mai multă sensibilitate. Konstantin Ivanov este mai convingător în „Ruslan“ şi în „Vals fantezie“. Aci autenticul, dinamismul, virtuozitatea se ţin de mînă într-o bună tălmăcire a muzicii lui Glinka.

Înainte de a încheia : un cuvînt bun despre coperta tip, cu aula Ateneului R.P.R. în care sînt inserate discurile.

★

Mozart : Concertul de vioară nr. 3 în sol major (K. V. 216) — David Oistrah şi filarmonica cehă (dirijor : Karel Ancerl) ECD 24.

Schimbul de benzi „Supraphon“ (Praga) şi „Electrecord“ a început să dea roade. Iată unul din primele. Îl ascultăm pe David Oistrah cîntînd concertul nr. 3, în sol major, de Mozart remarcabil acompaniat de filarmonica cehă. În tălmăcirea acestui concert în arta violonistică din zilele noastre, unii, cum era Enescu, de pildă, conferă mişcărilor extreme un spirit dominant juvenil cu tot ce înseamnă aceasta ca fantezie, vivacitate şi elanuri spontane, fără a pierde din vedere profunzimea conţinutului, iar minunatului *Adagio* îi dau un caracter de visare poetică. Alţii, cum este Oistrah, îşi înscriu interpretarea pe o linie mai puţin tradiţională ce leagă această lucrare, scrisă de Mozart la 19 ani, de conţinutul creaţiei sale tîrzii, punînd pe primul plan o mai mare „aşezare“. Aceste deosebiri sînt închise, bineînţeles, în cadrele lumii mozartiene, şi sînt de natura *nuanţelor*. Ambele concepţii ne par valabile, depinzînd în bună măsură de gustul şi temperamentul muzicianului interpret. În ceea ce priveşte aci aspectul tehnic al discului se poate vorbi de o reuşită atît în ceea ce priveşte captarea sunetului cît şi „decupajul“. Nădăjduim că „Electrecord“ va ajunge cît mai curînd şi în realizarea benzilor originale la măiestria tehnicienilor-muzicieni cehi. Şi, iar, ca încheiere o problemă de copertă : care e legătura Ateneului R.P.R. cu acest disc ? Nu era mai adecvată o copertă specială ?

În „EDITURA MUZICALĂ“ au apărut :

IACOB MUREŞIANU, OPERE ALESE, ediţie îngrijită de *Nicolae Parocescu.* CÎNTECE DE TINERI COMPOZITORI. DIN VIAŢA COPIILOR de *Florica Racoviţă-Flondor.* “LISZT“ de *Teodor Bălan.* BÉLA BARTÓK DESPRE FOLCLORUL ROMÎNESC de *Tiberiu Alexandru.* CÎNTECE ŞI JOCURI POPULARE DIN VALEA ALMĂJULUI (BANAT) de *Nicolae Ursu*, cu o prefaţă de *Sabin V. Drăgoi.* ANTOLOGIE DE CÎNTECE POPULARE SÎRBEŞTI de *S. L. Ilici.* DIRIJORUL ANSAMBLULUI DE AMATORI de *Marcu Chr. Boris.*

La E.S.P.L.A.:

SCHUBERT de *Dan Spătaru.*

I. P. 2, c. 306

6

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

LUCRĂRI INSTRUMENTALE

DE

CAROL MICULI

I

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Dep.
1958/2

NOTĂ

Cu caietul de față deschidem un ciclu de trei suplimente muzicale în care ne propunem să prezentăm cetitorilor selecțiuni din bogata creație rămasă de la muzicianul romîn Carol Miculi. Eminent discipol al lui Frederic Chopin, Carol Miculi s-a remarcat prin activitatea sa multilaterală, desfăşurată în secolul trecut în calitate de compozitor, pianist, om de ştiință muzicală, profesor. Cu privire la aspectele vieții şi activității sale, cititorii se pot edifica din studiul „Carol Miculi, un elev romîn al lui Chopin" de Octavian Beu, apărut în nr. 6/1957 al Buletinului de Studii Muzicologice, îngrijit de redacția noastră.

In primul supliment se publică piese pentru pian din caietele I, II şi IV întitulate: „Douze Airs nationaux roumains, Ballades, chants des bergers, airs de danse etc. recueillis et transcrits pour le Piano, par Charles Mikuli". Primul caiet a apărut în editura lui H. W. Kallenbach — Lodz, iar caietul II şi IV sînt tipărite de către Charles Wild — Lodz.

Piesele sînt dedicate după cum urmează:

Volumul I, doamnei Chathérine de Rolla, volumul II, doamnei Angélique de Mustazza, volumul IV, doamnei Elise de Stourdza.

Piesele „Alla Rumena" nr. 1 şi 2 sînt alese din volumul: „Dix Pièces pour Piano par Charles Mikuli op. 24" editat de către Fr. Kistner-Leipzig, şi dedicat lui Eduard Hanslick.

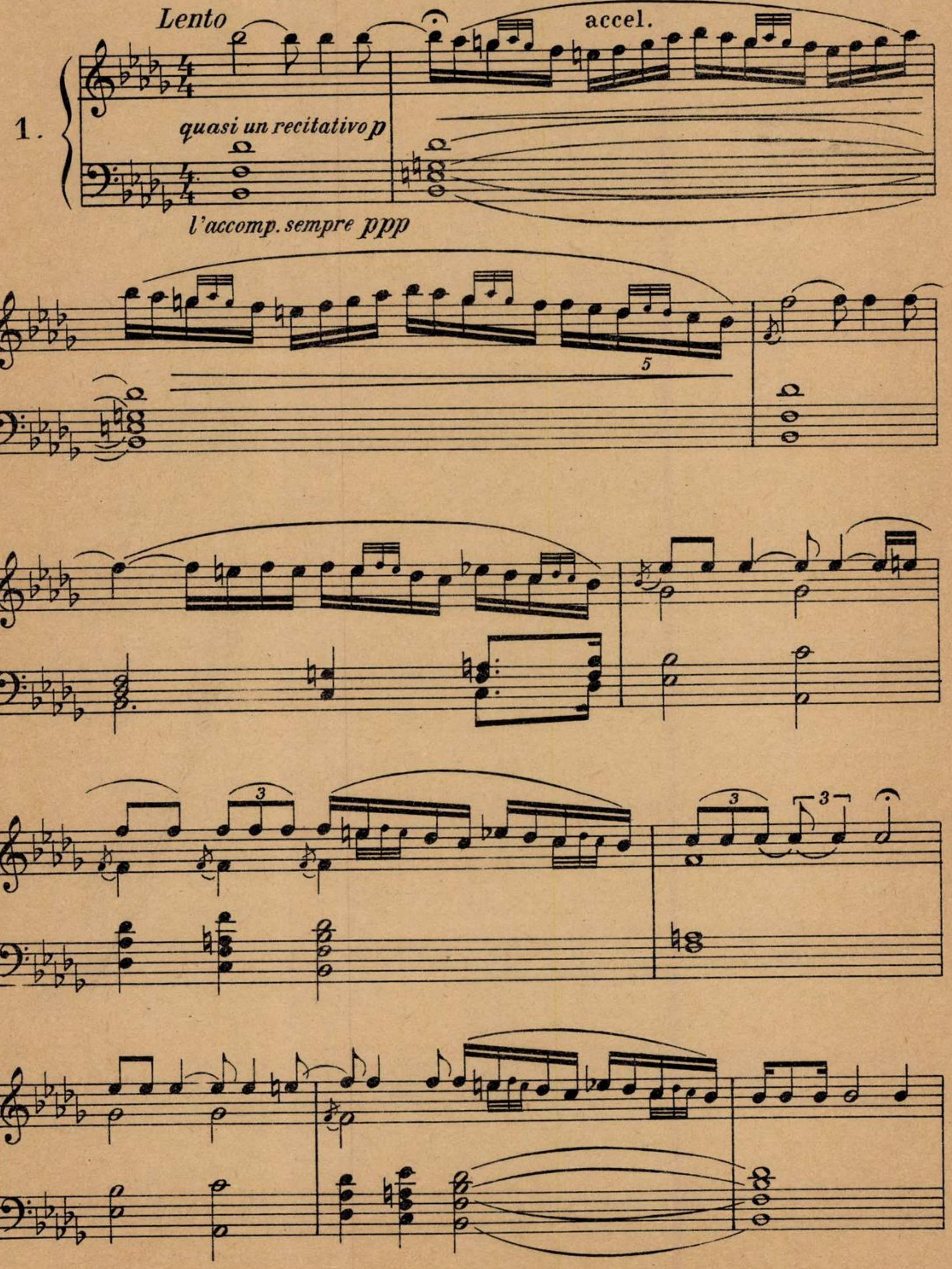
„MUZICA"

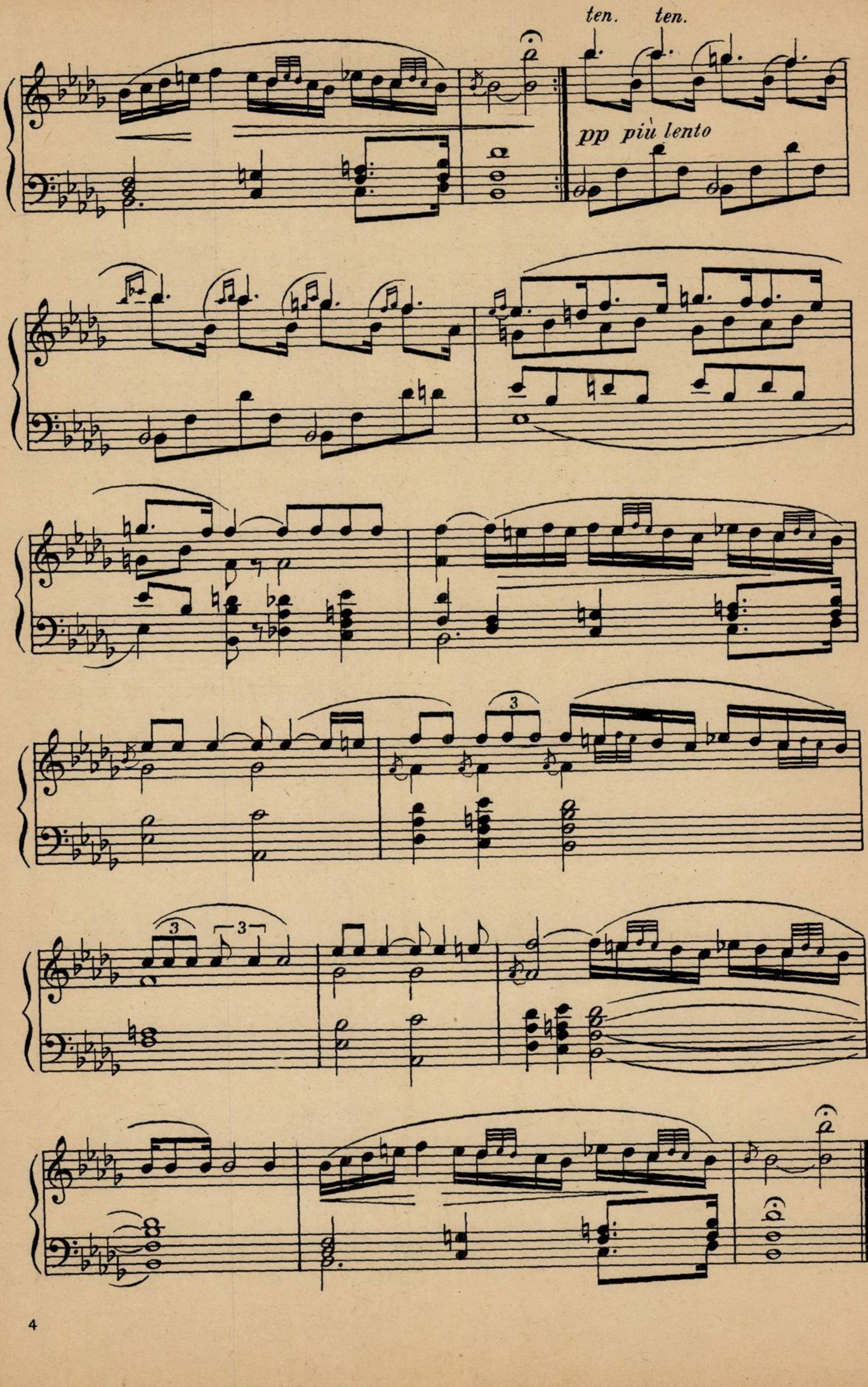
12 ARII NAȚIONALE ROMÎNEȘTI

I

DOINĂ

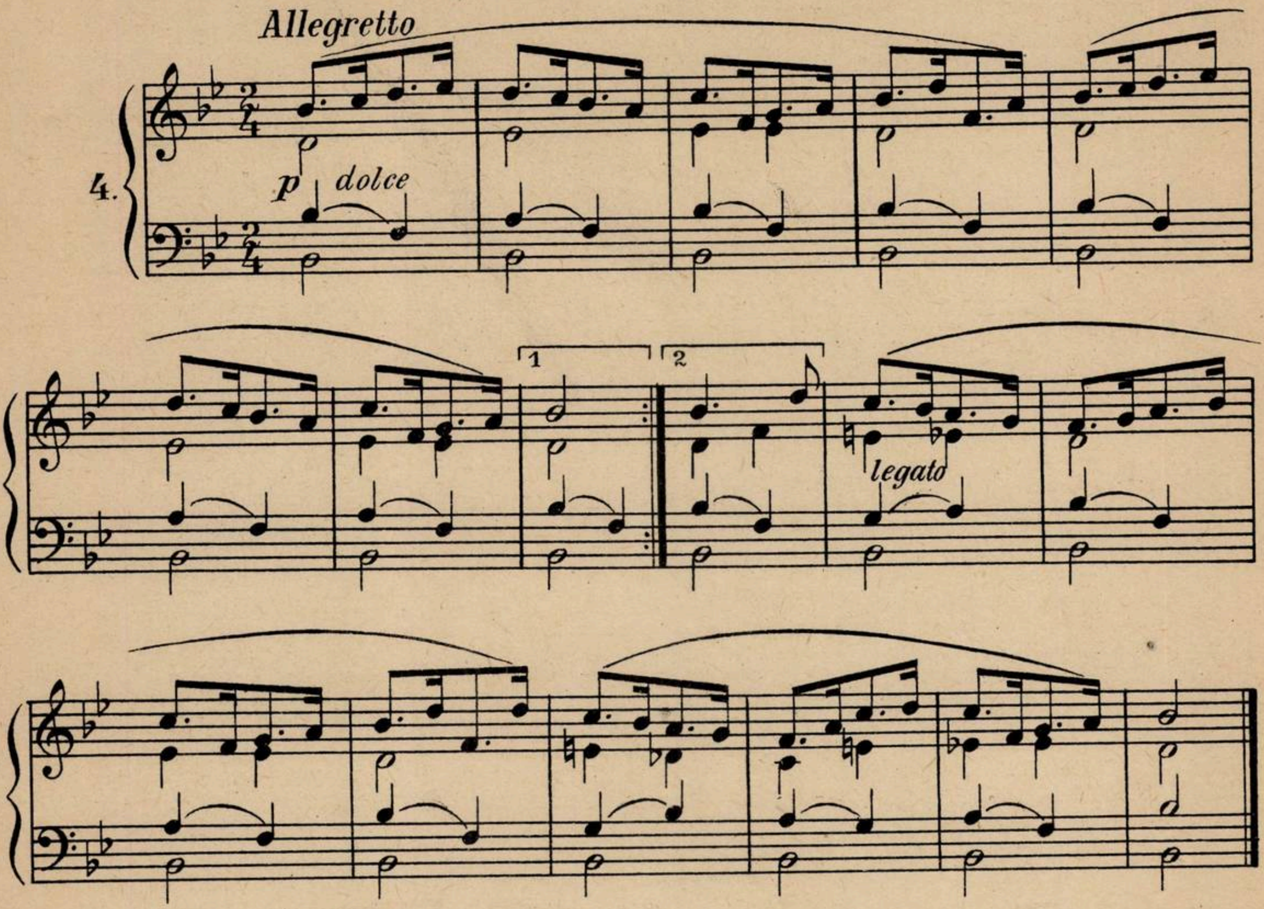
C. MICULI


Lento
accel.
1.
quasi un recitativo p
l'accomp. sempre ppp
5
3


ten.
ten.
pp più lento
3
3
3

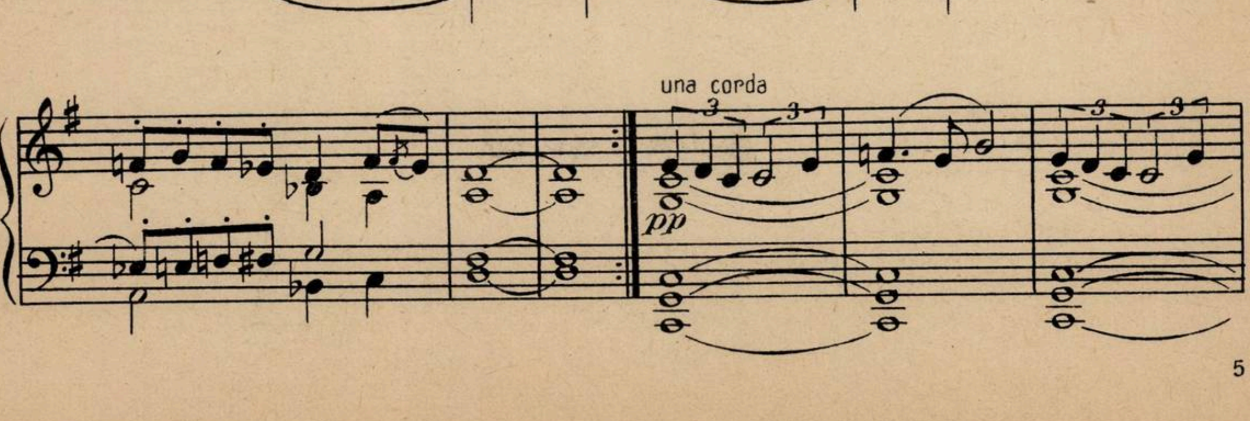
MUNTENEASCA

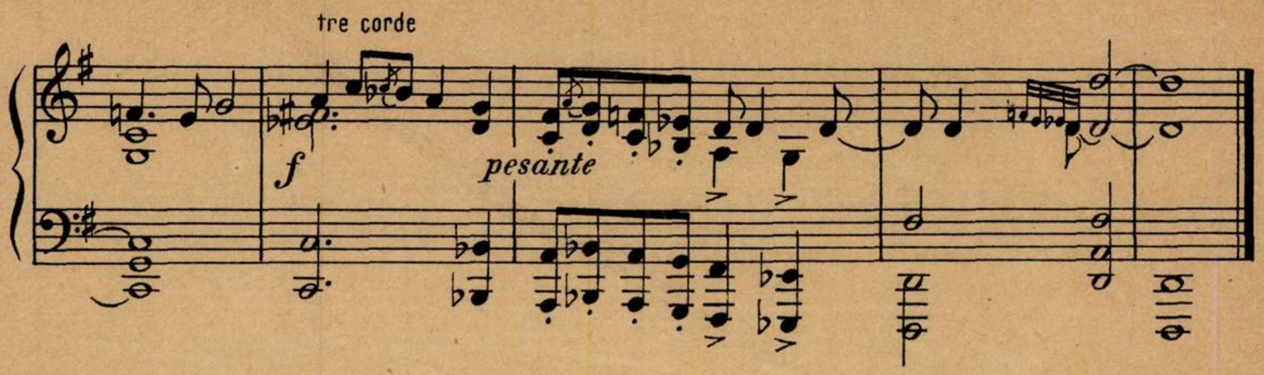
4.


Allegretto
p
dolce
1
2
legato

CÎNTECUL LUI DARI

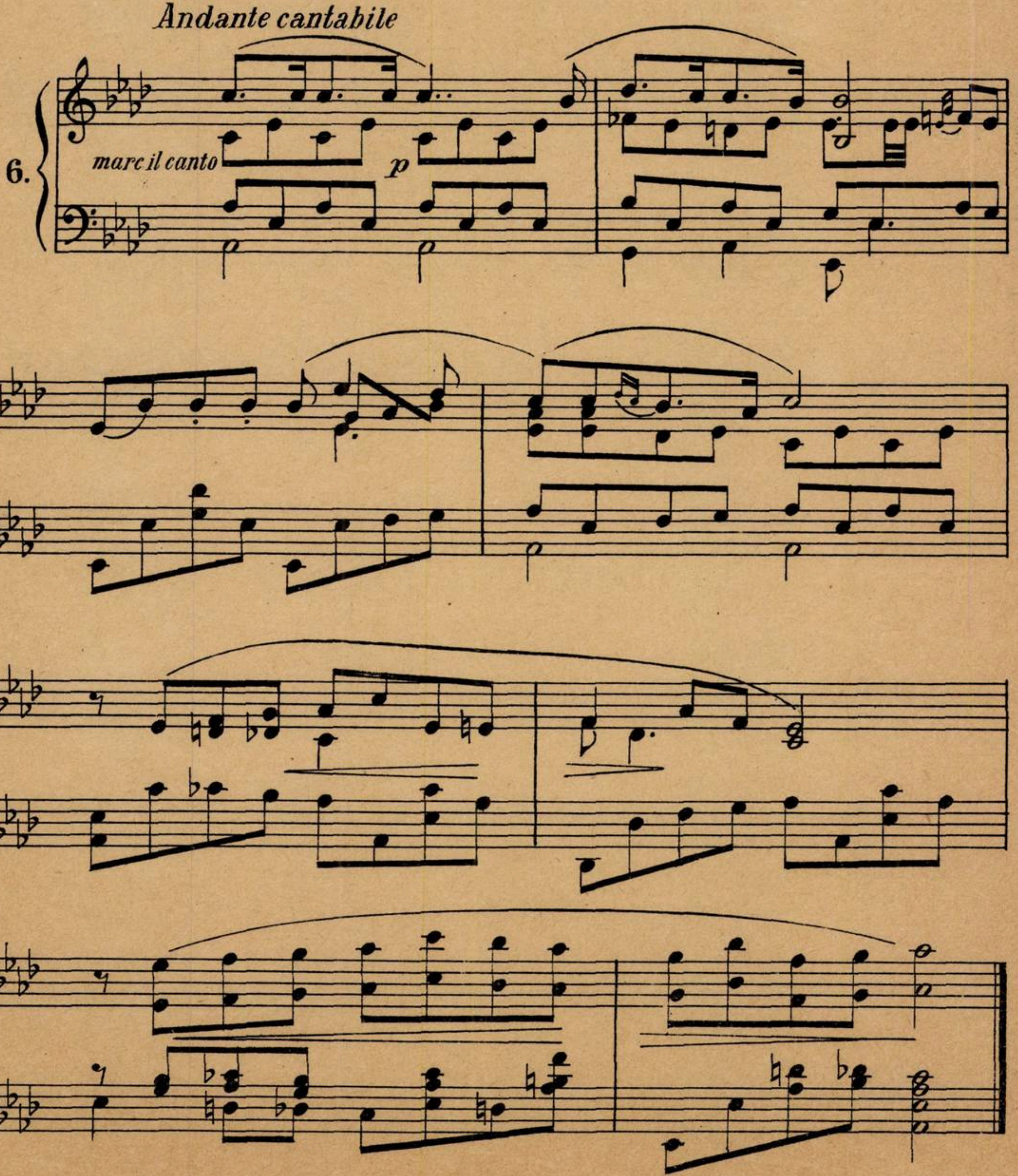
5.


Sostenuto
3
f
pp
mf
una corda


tre corde
f
pesante

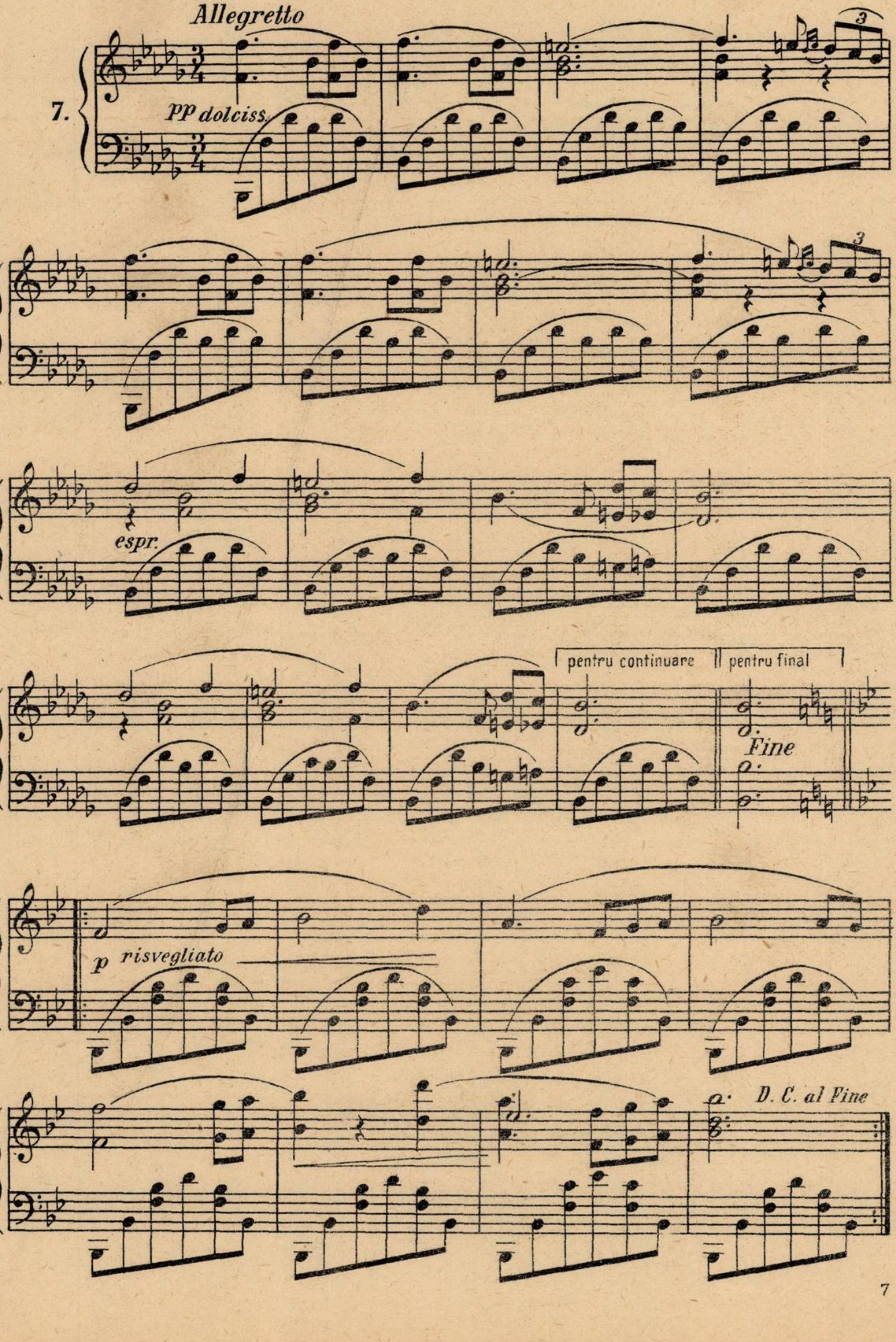
PE O STÎNCĂ-NALTĂ

6.

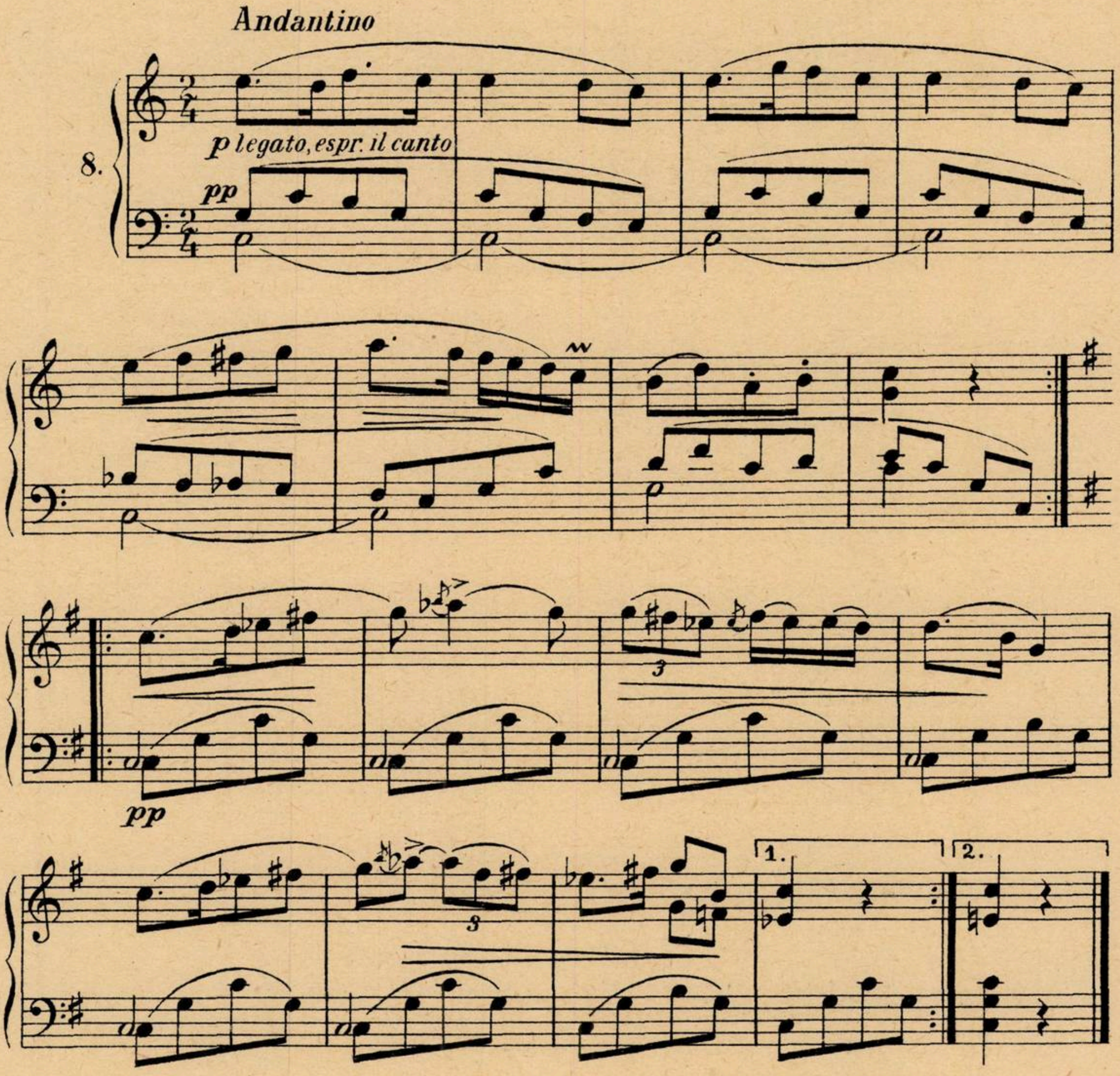

Andante cantabile
marc il canto
p

HORĂ

7.

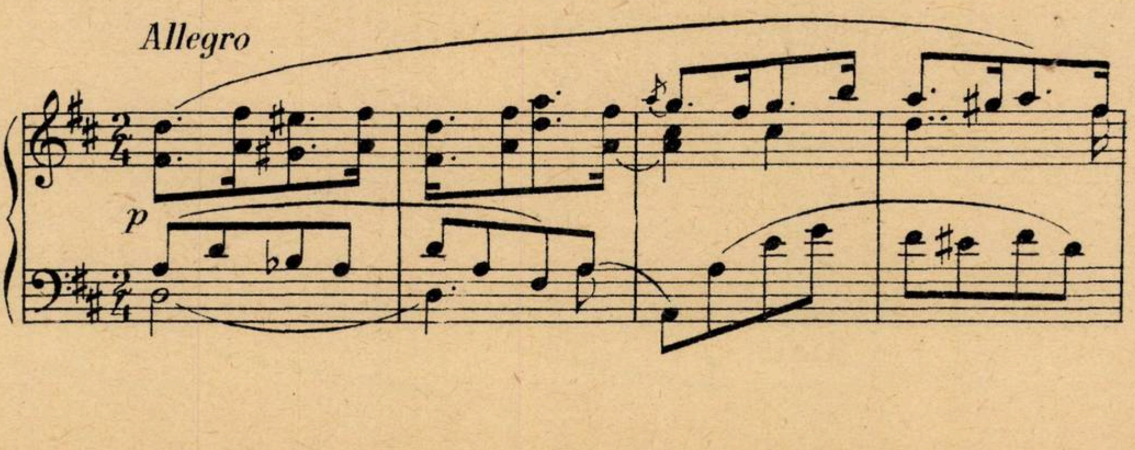

Allegretto
PP dolciss.
3
3
espr.
pentru continuare
pentru final
Fine
p risvegliato
D. C. al Fine

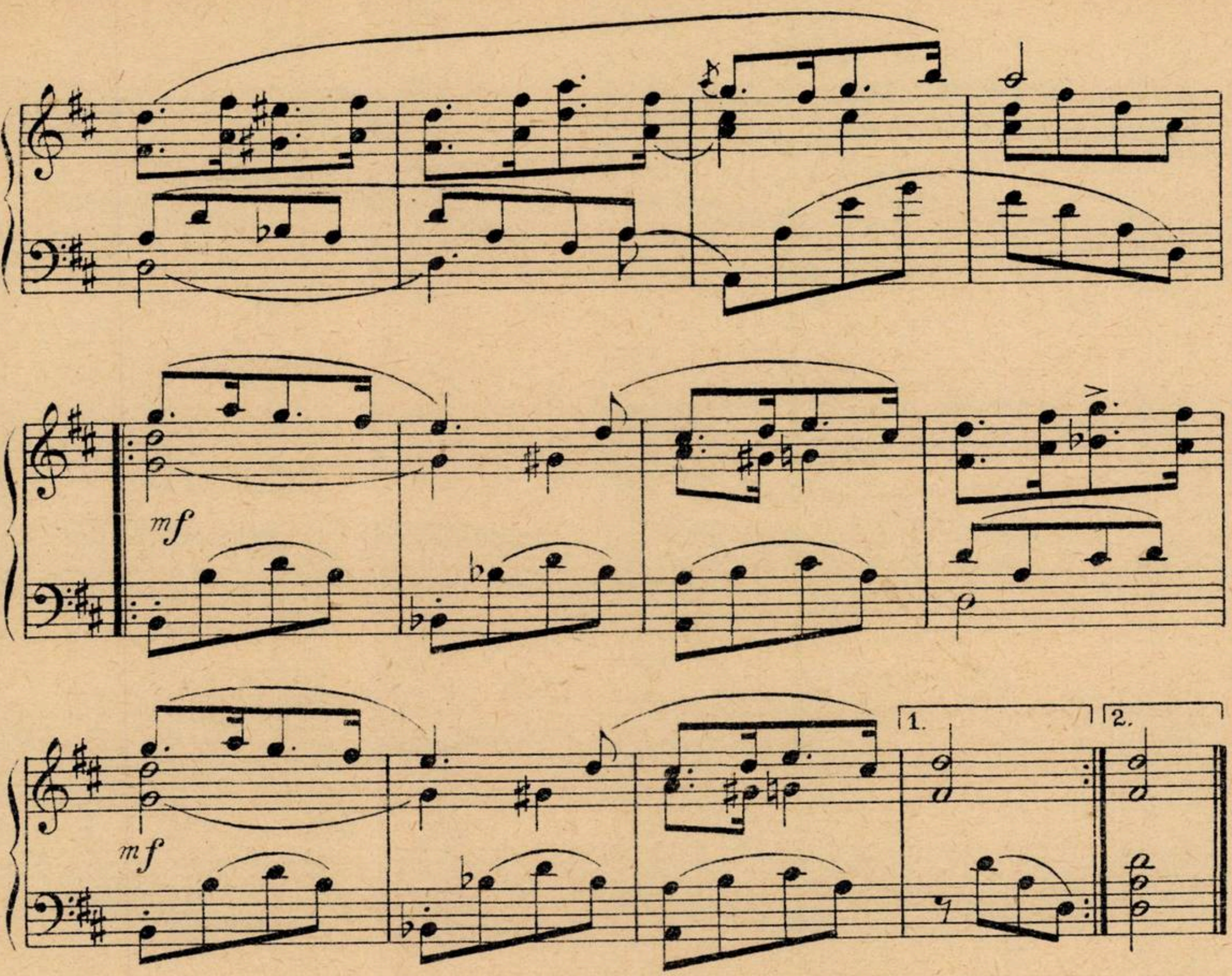
8.


Andantino
p legato, espr. il canto
pp
pp
3
3
1.
2.

DUTE, DUTE LA BĂRBATU

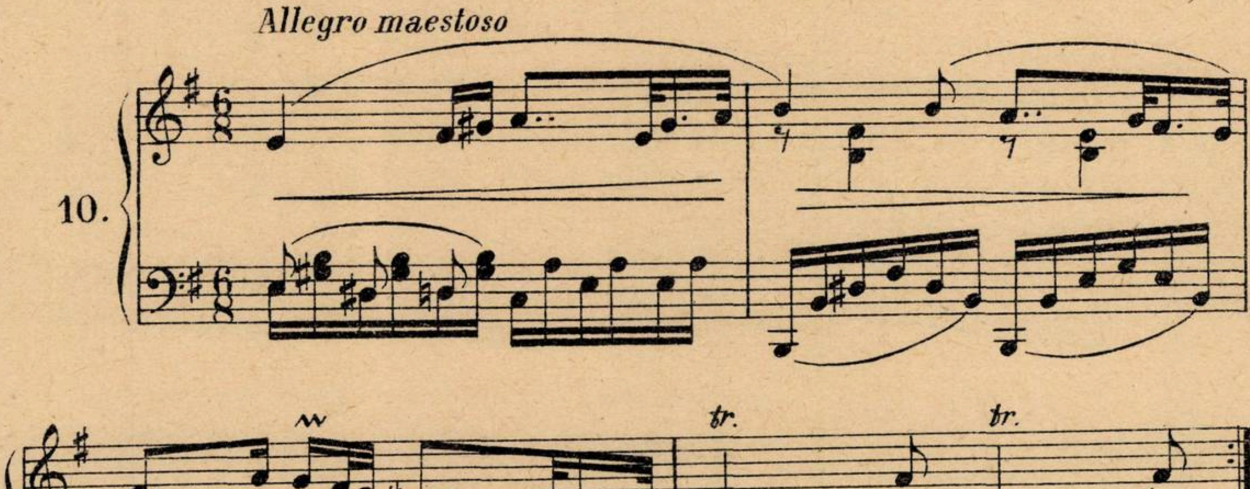
9.

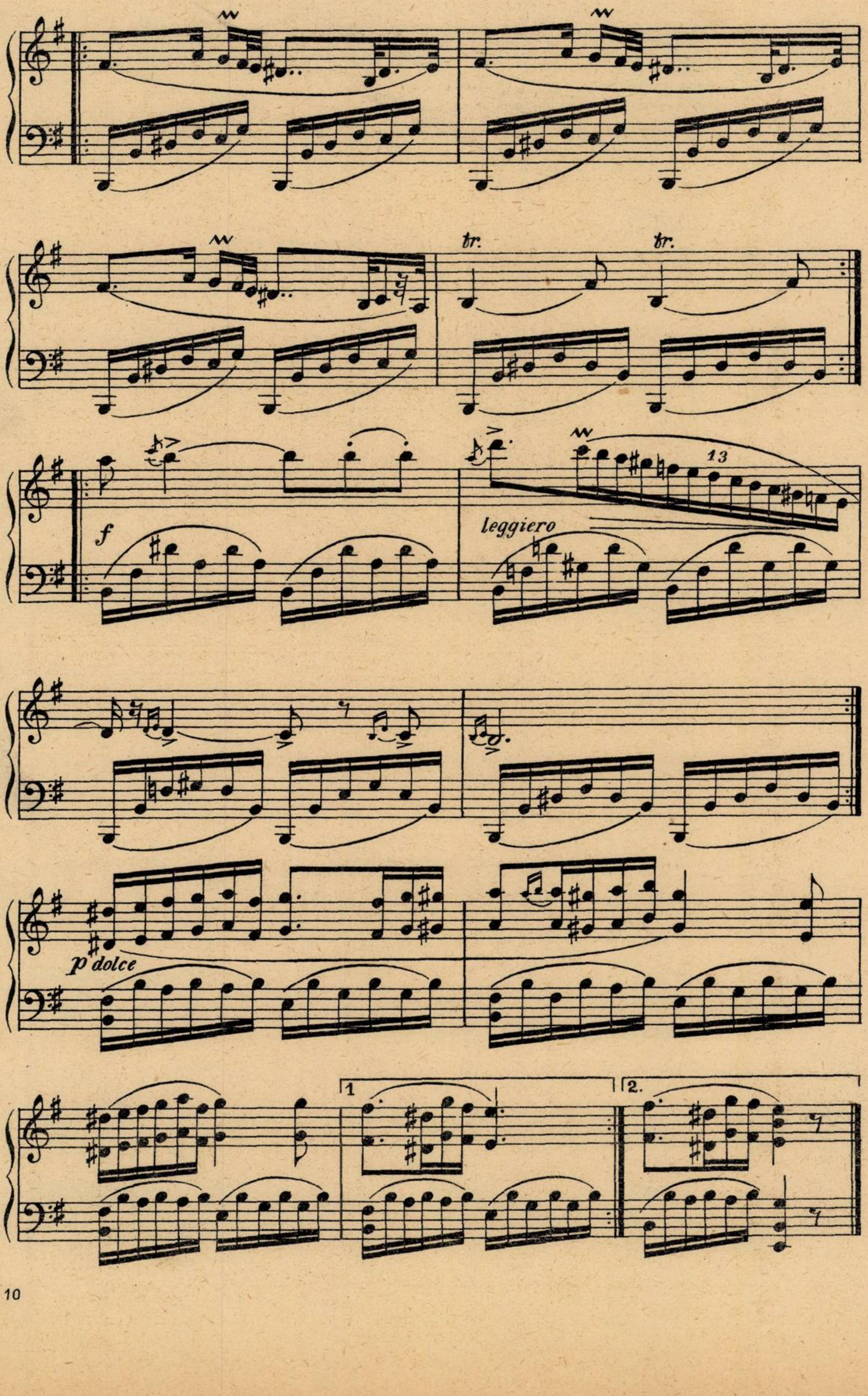




HORĂ

10.

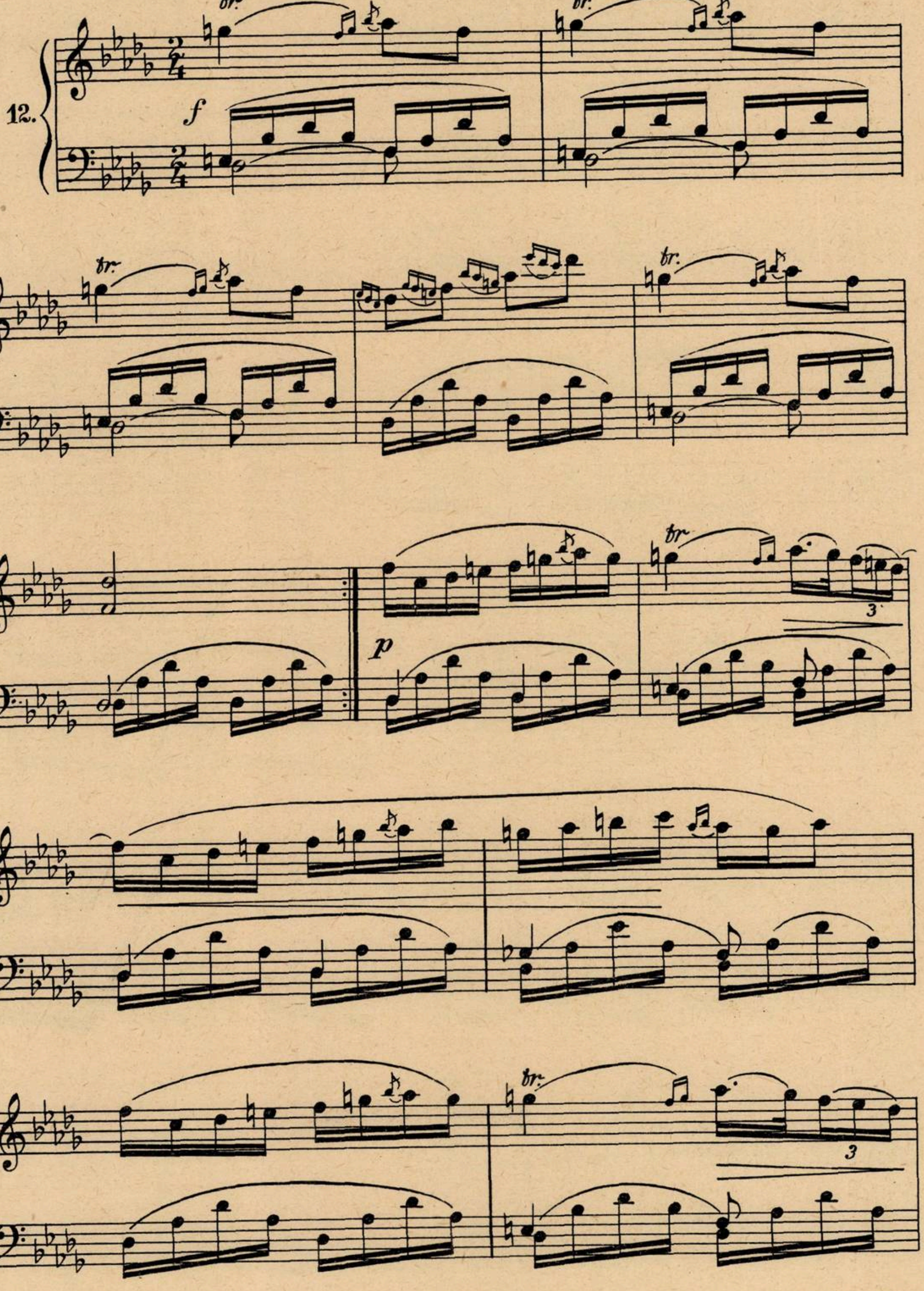

Allegro maestoso
tr.
tr.

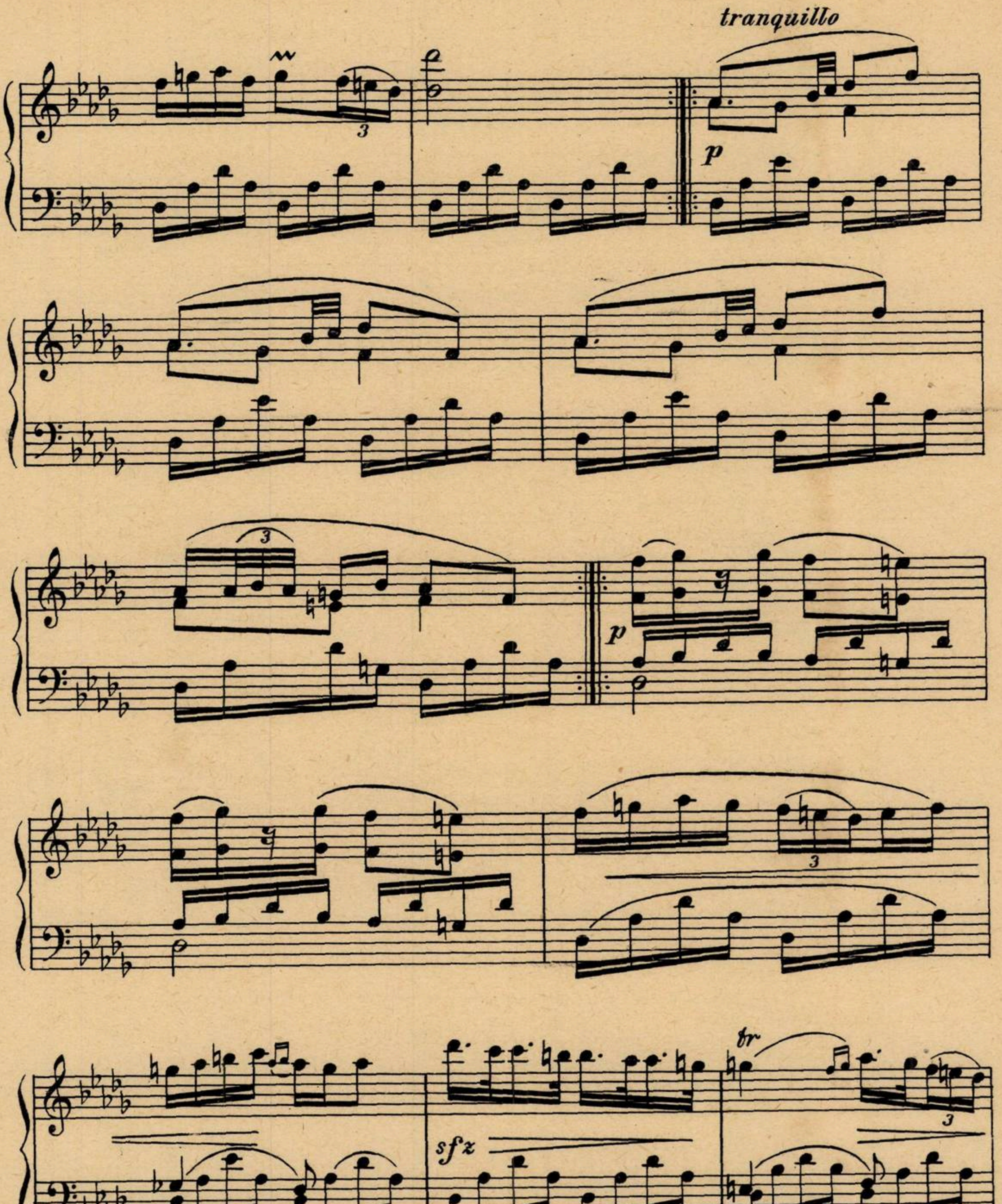

tr.
tr.
13
f
leggiero
p dolce
1
2.

HORĂ

Allegro spirituoso

12.




tranquillo
p
3
p
3
sfz
tr
3
1.
2.
8

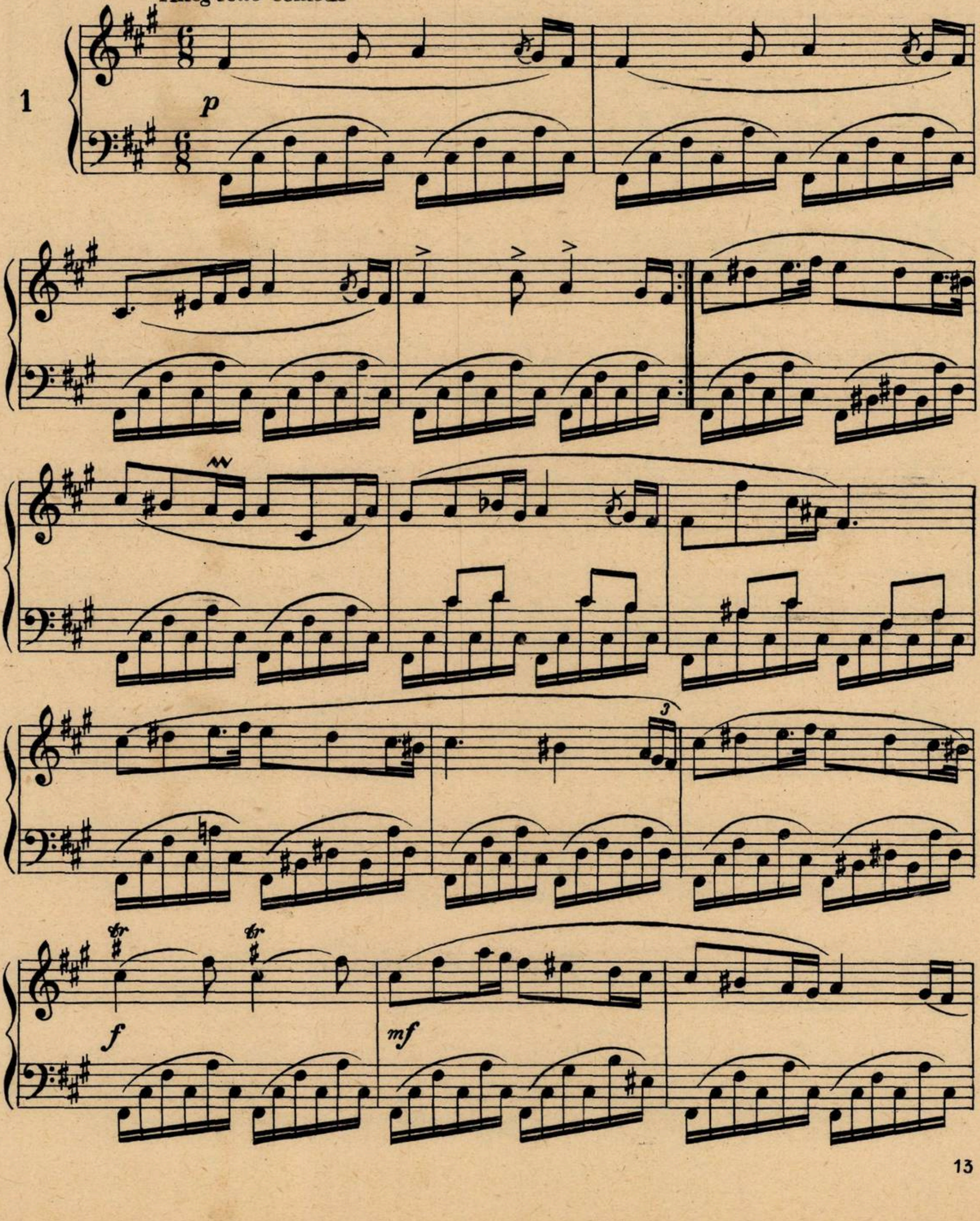
12 ARII NAȚIONALE ROMÎNEȘTI

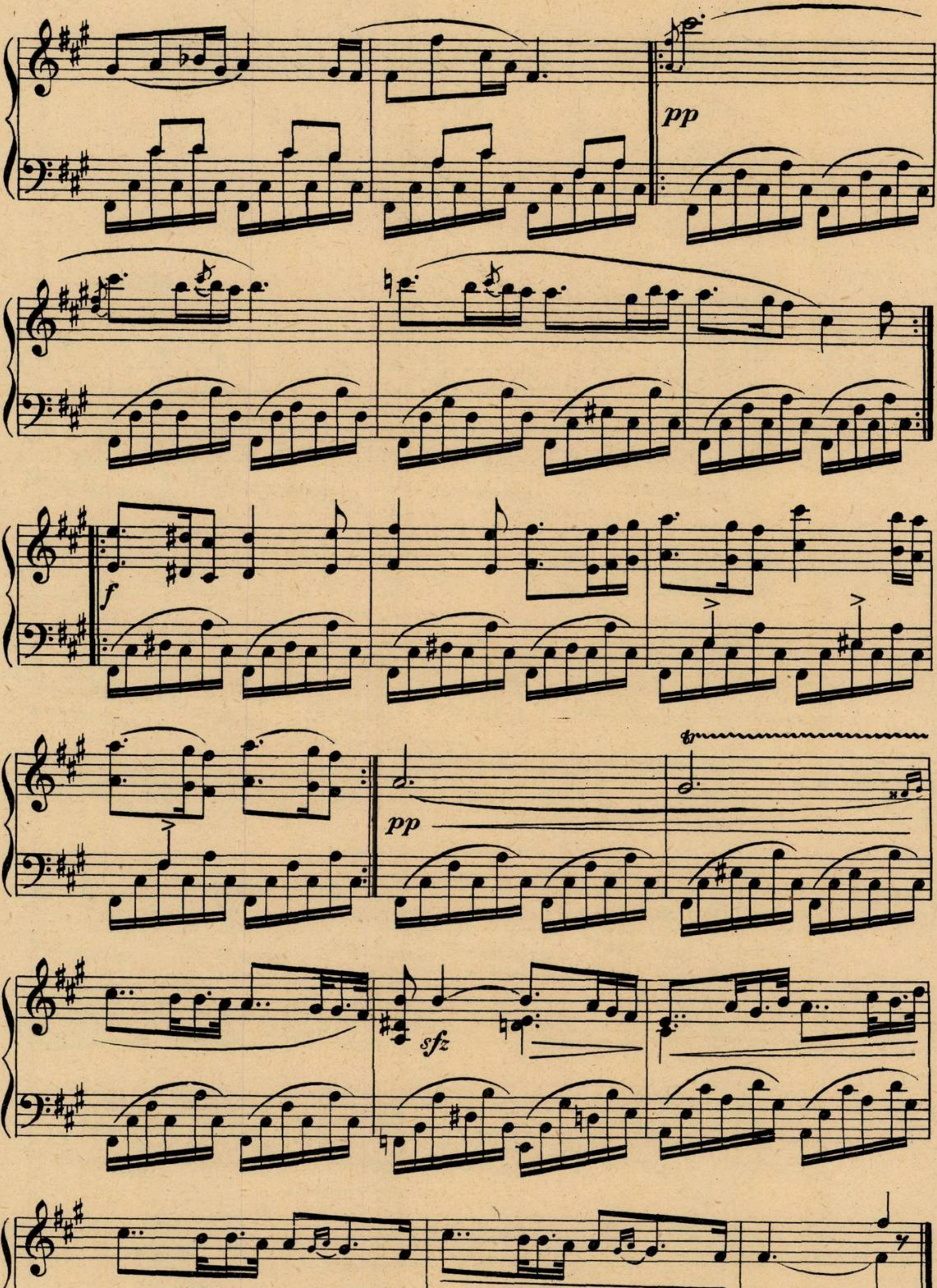
II

HORĂ

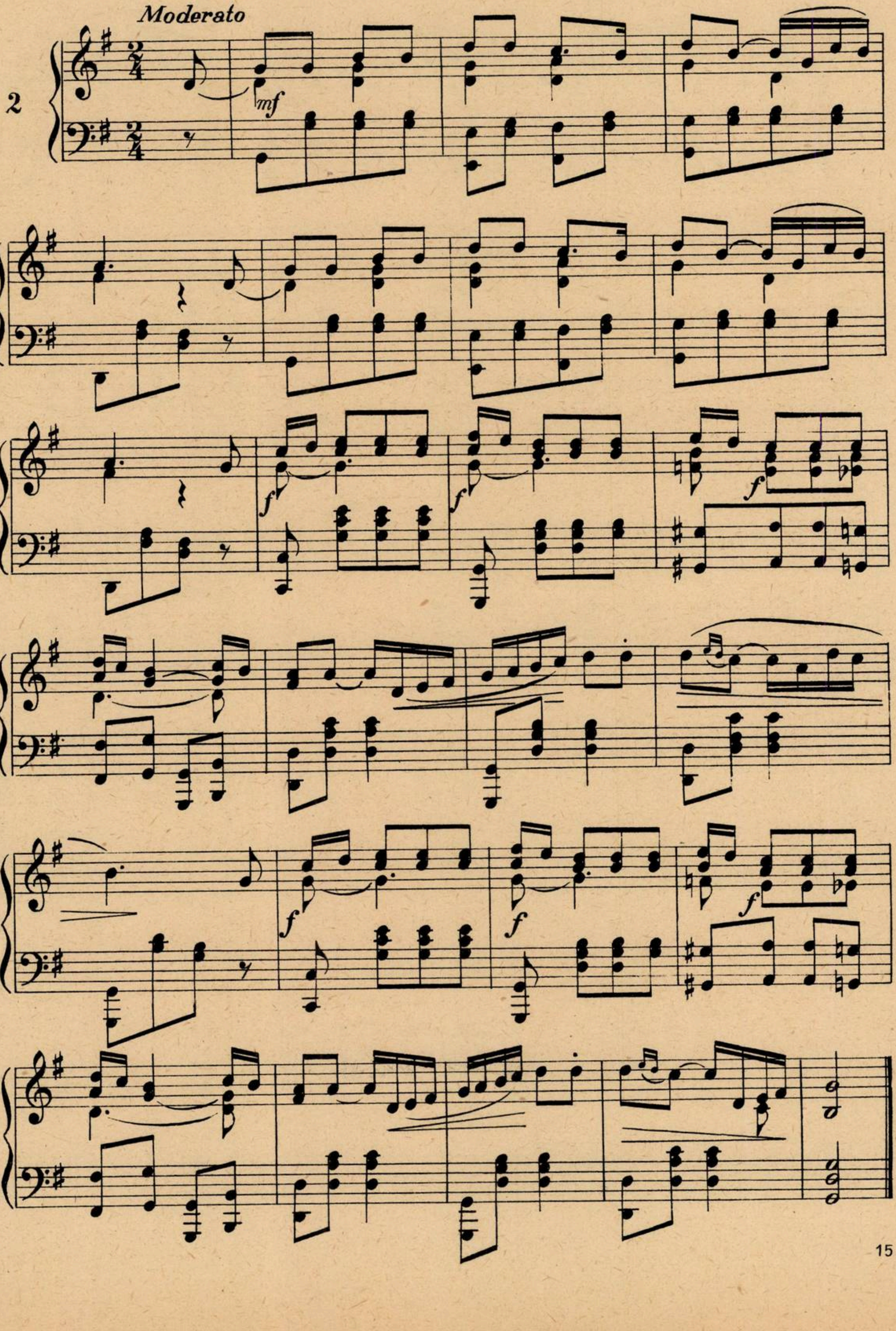
C. MICULI

Allegretto comodo


1
p
f
mf
3
tr
tr

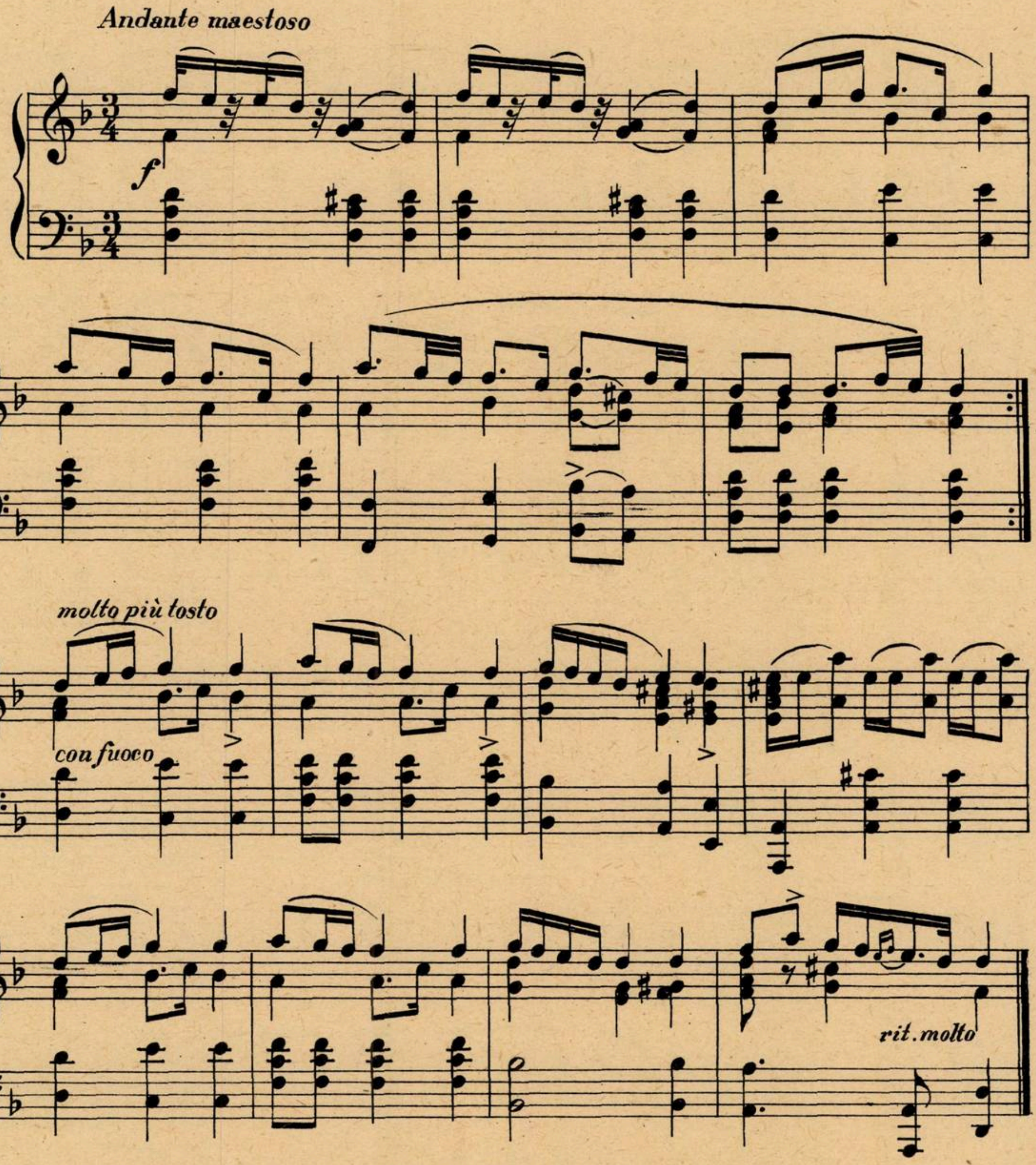

pp
f
pp
sfz

PASĂRE GALBENĂ


Moderato
2
mf
f
f
f
f
f
f

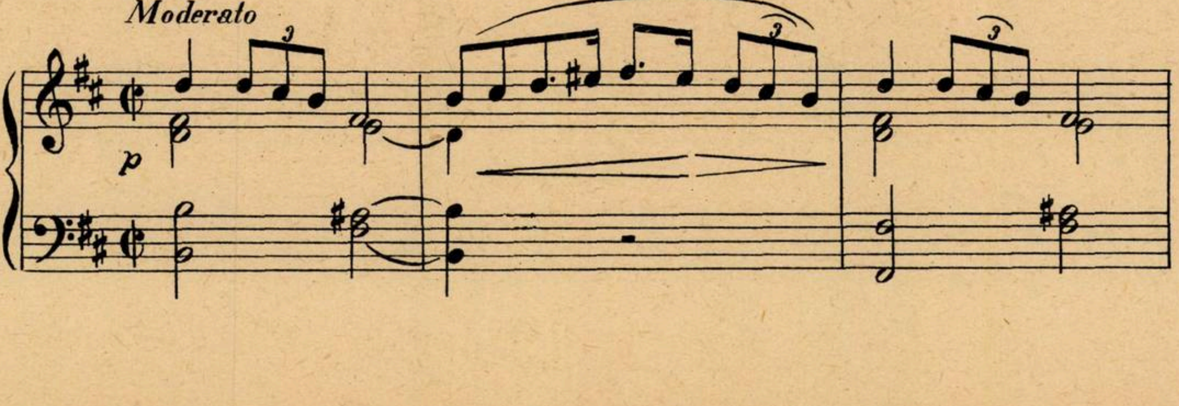
SUB O CULME DE CETATE

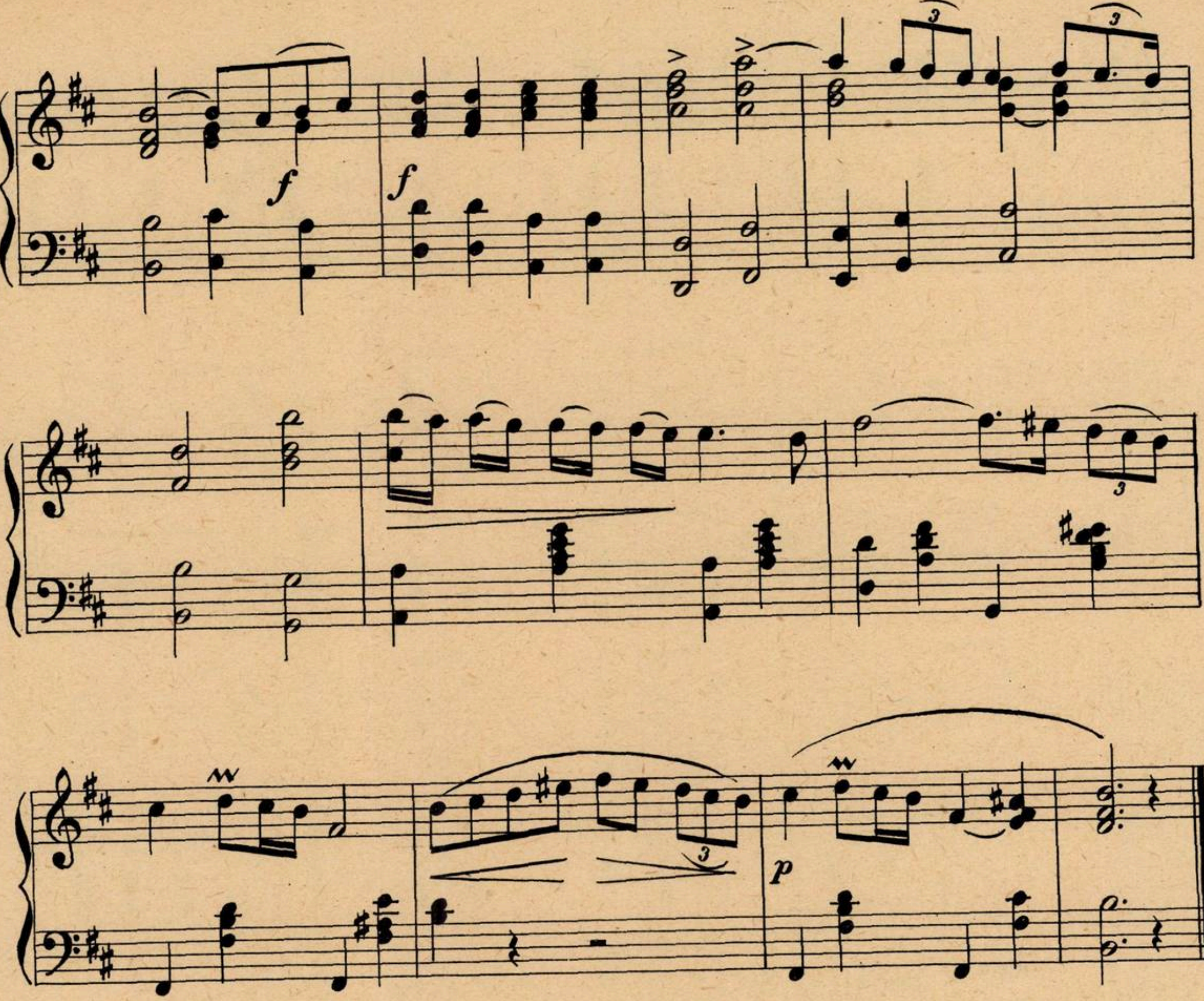
6


Andante maestoso
f
molto più tosto
con fuoco
rit. molto

BUJORUL

7

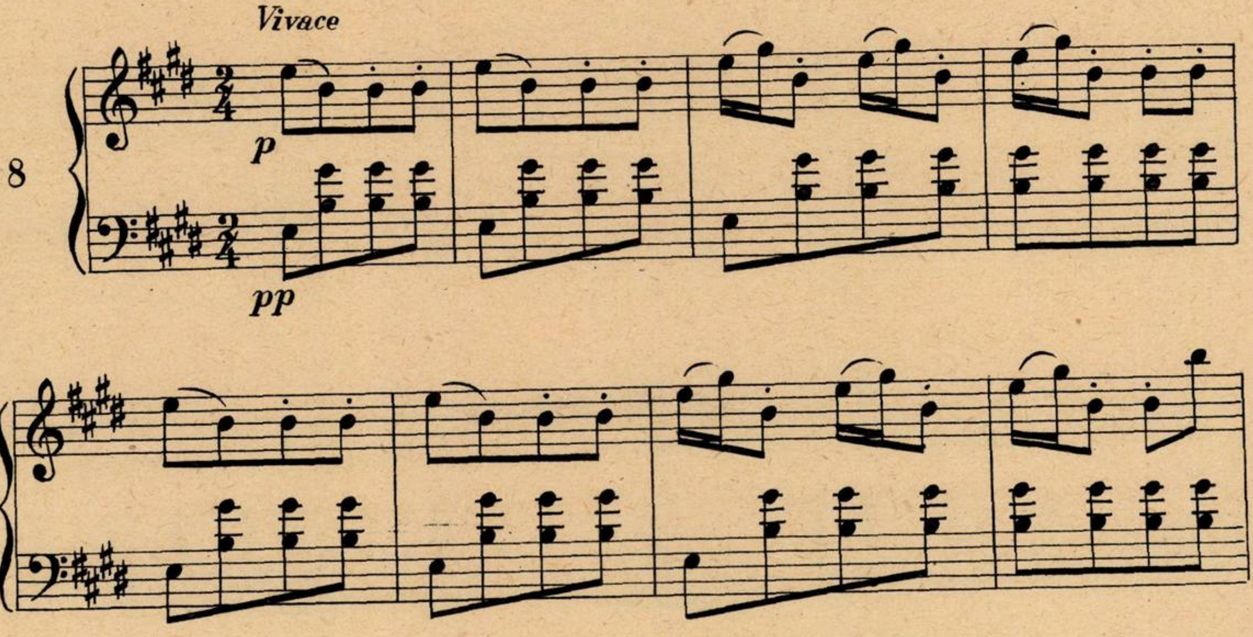

Moderato
3
p

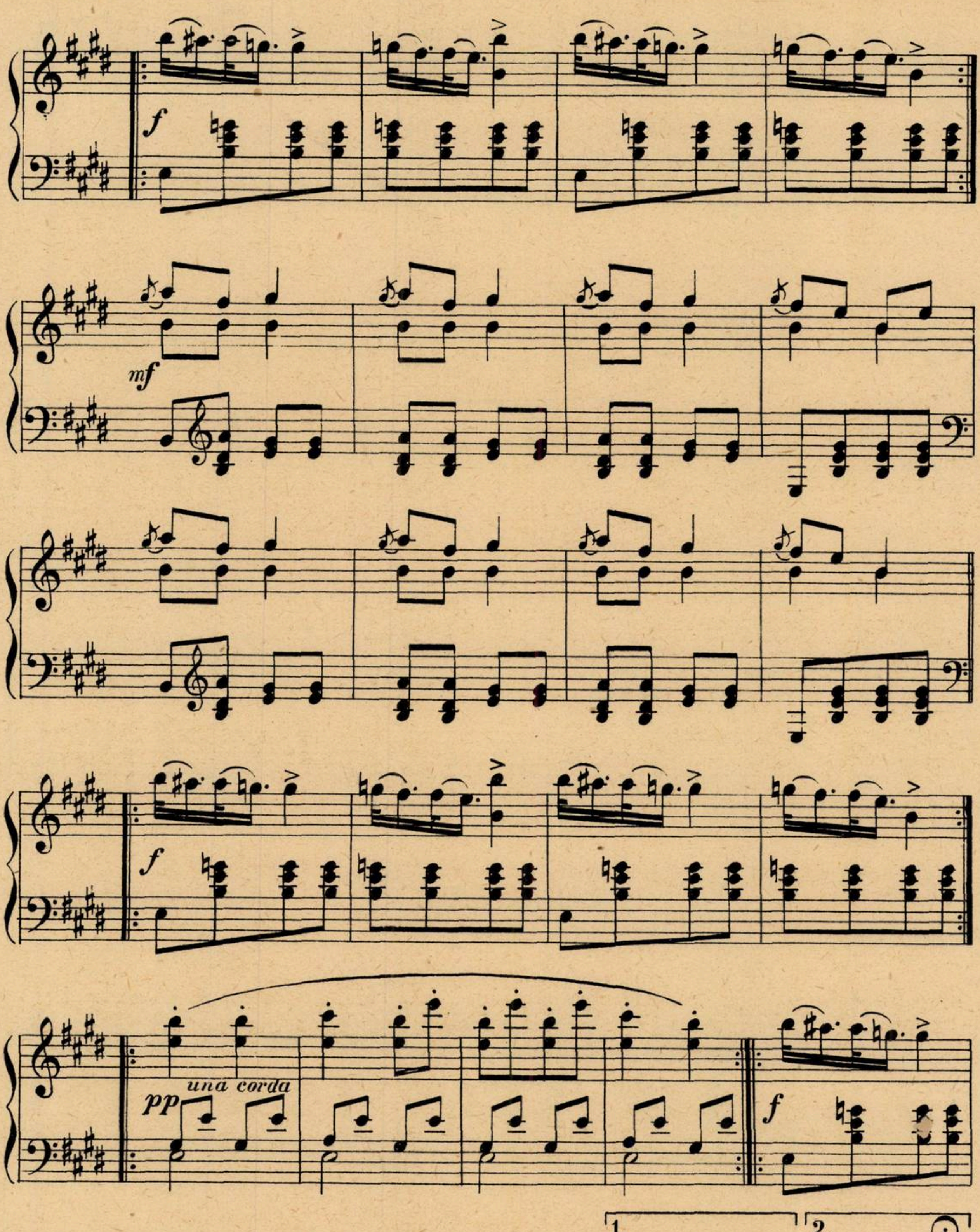


CORĂBIASCĂ

JOC

8

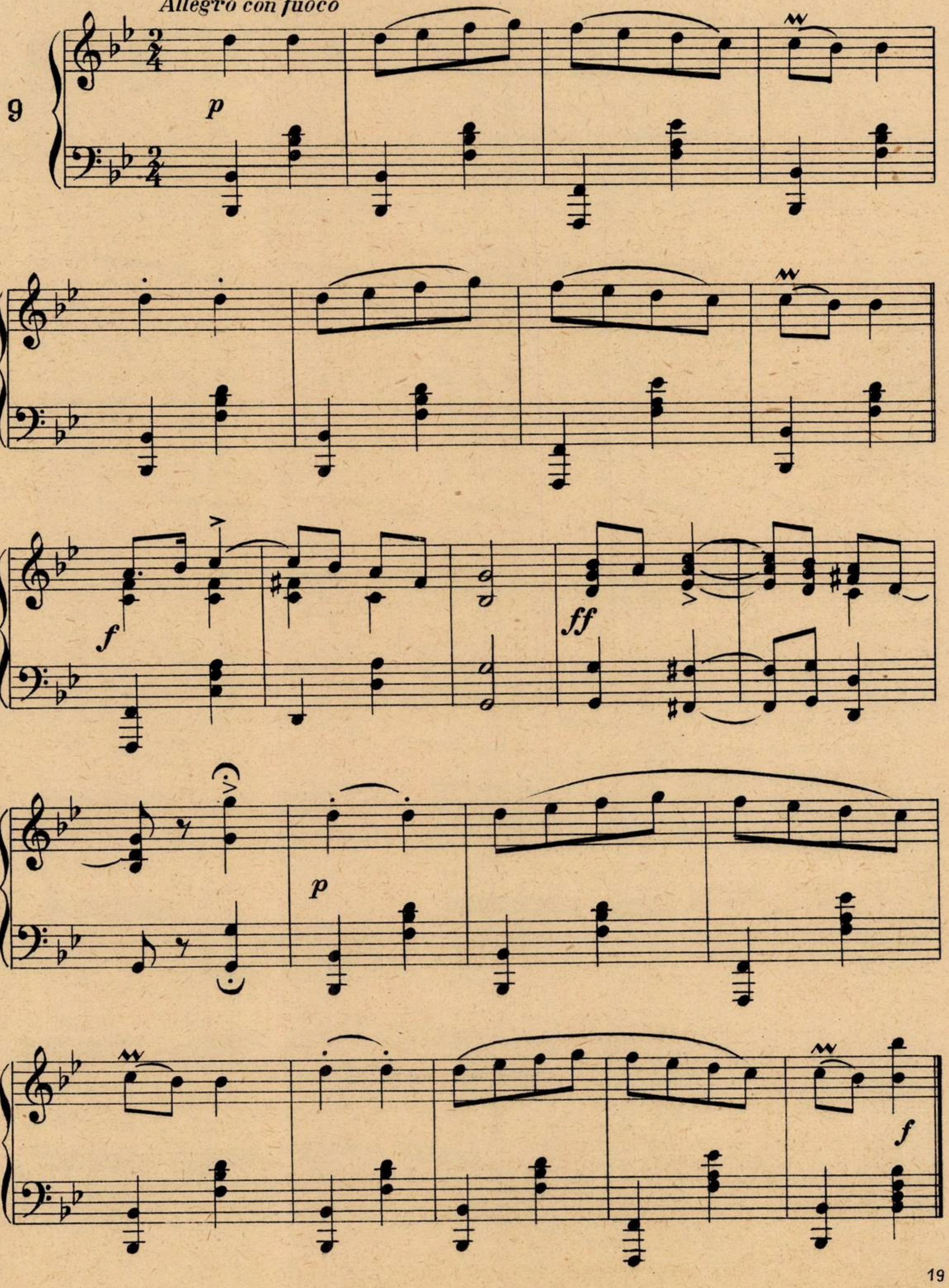



f
mf
f
pp
una corda
f
1.
2.

SOARELE ÎN VÎRF DE MUNTE

Allegro con fuoco

9

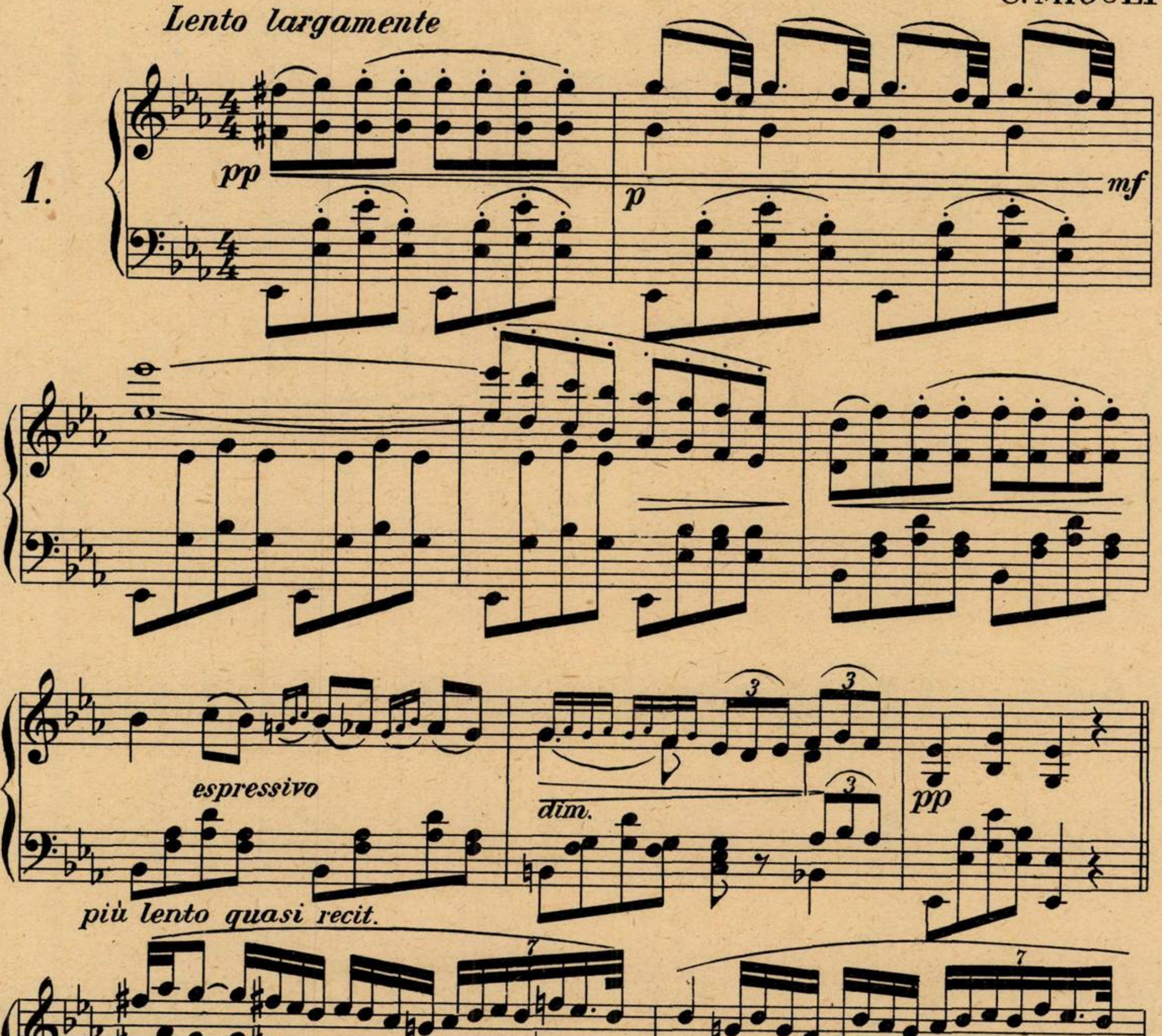


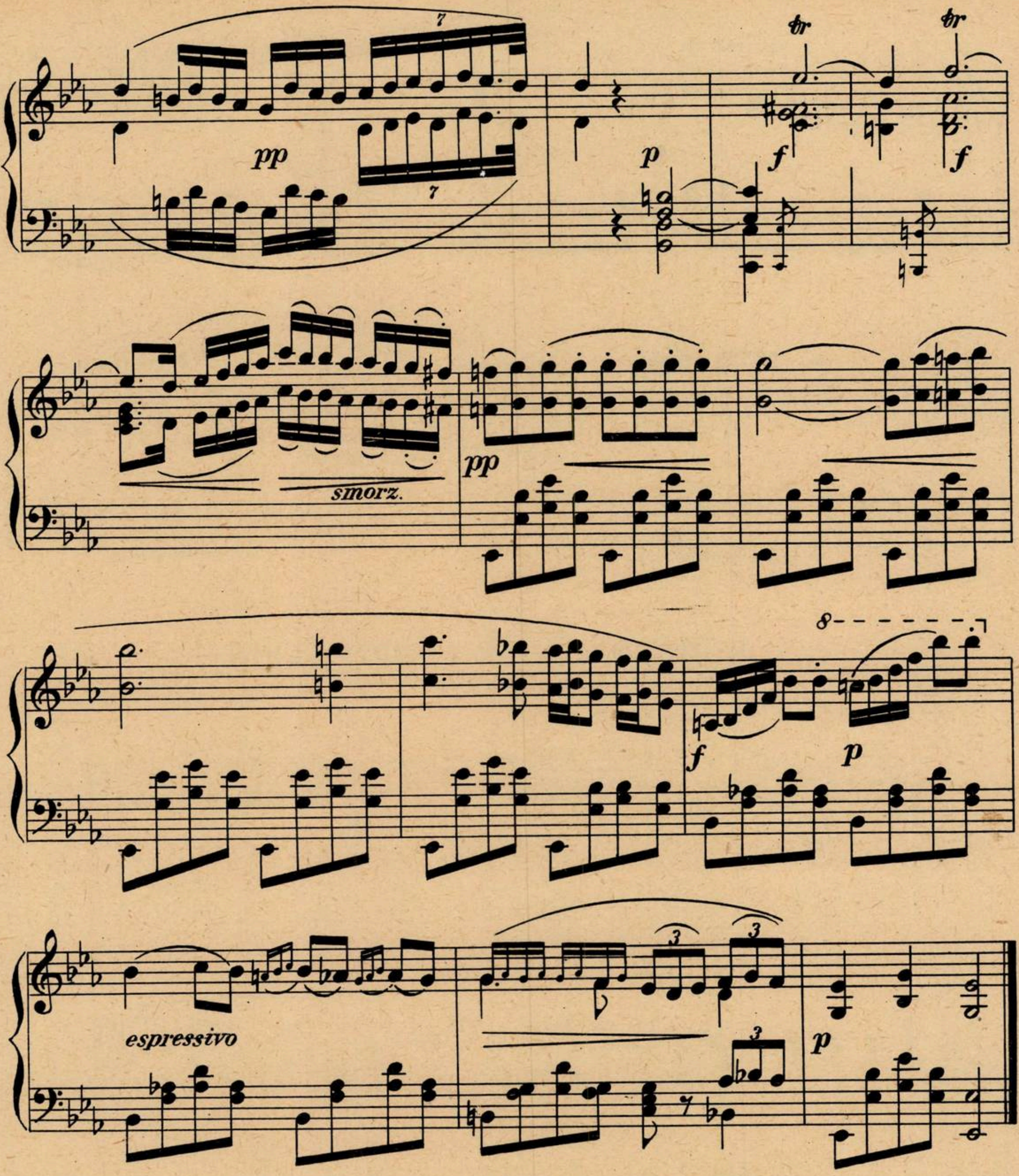
12 ARII NAȚIONALE ROMÎNEȘTI

Caietul 4

AH SUFLETE!

C. MICULI

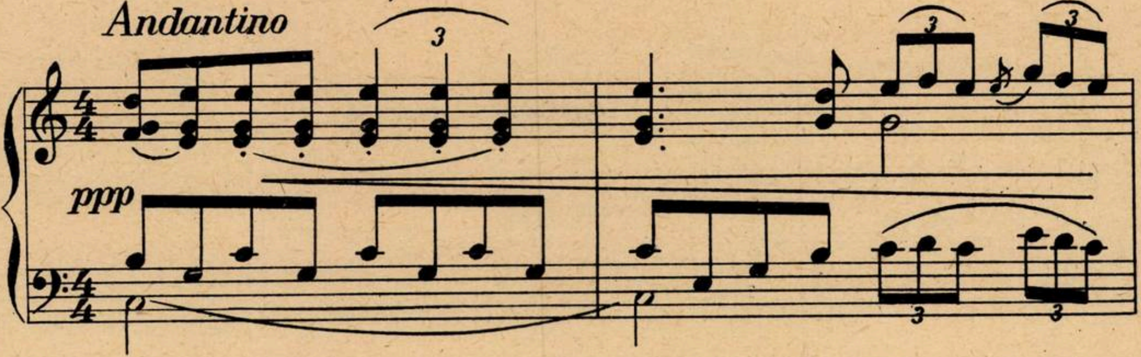

Lento largamente
1.
pp
p
mf
espressivo
dim.
pp
più lento quasi recit.
mf
pp
7
3
5
p >
tr
f



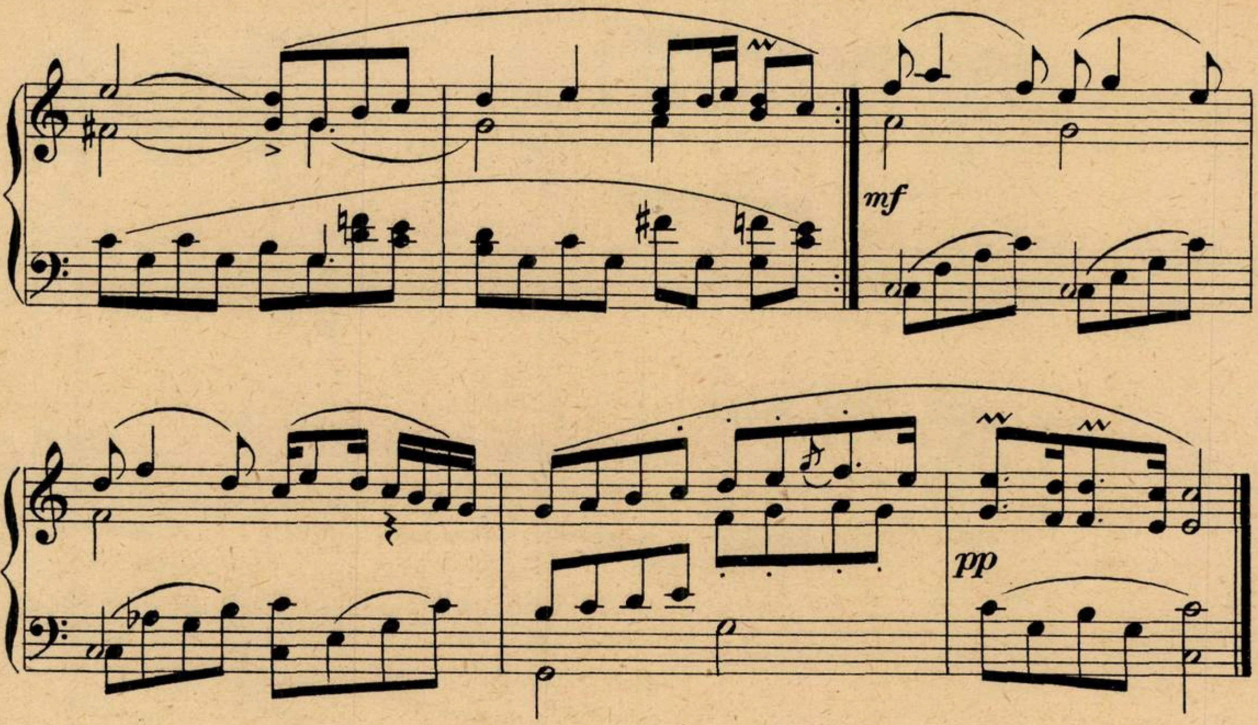
7
tr
tr
pp
7
p
f
f
smorz.
pp
8
f
p
espressivo
3
3
3
p

LUNCA ȚIPĂ, LUNCA ZBIARĂ

3.

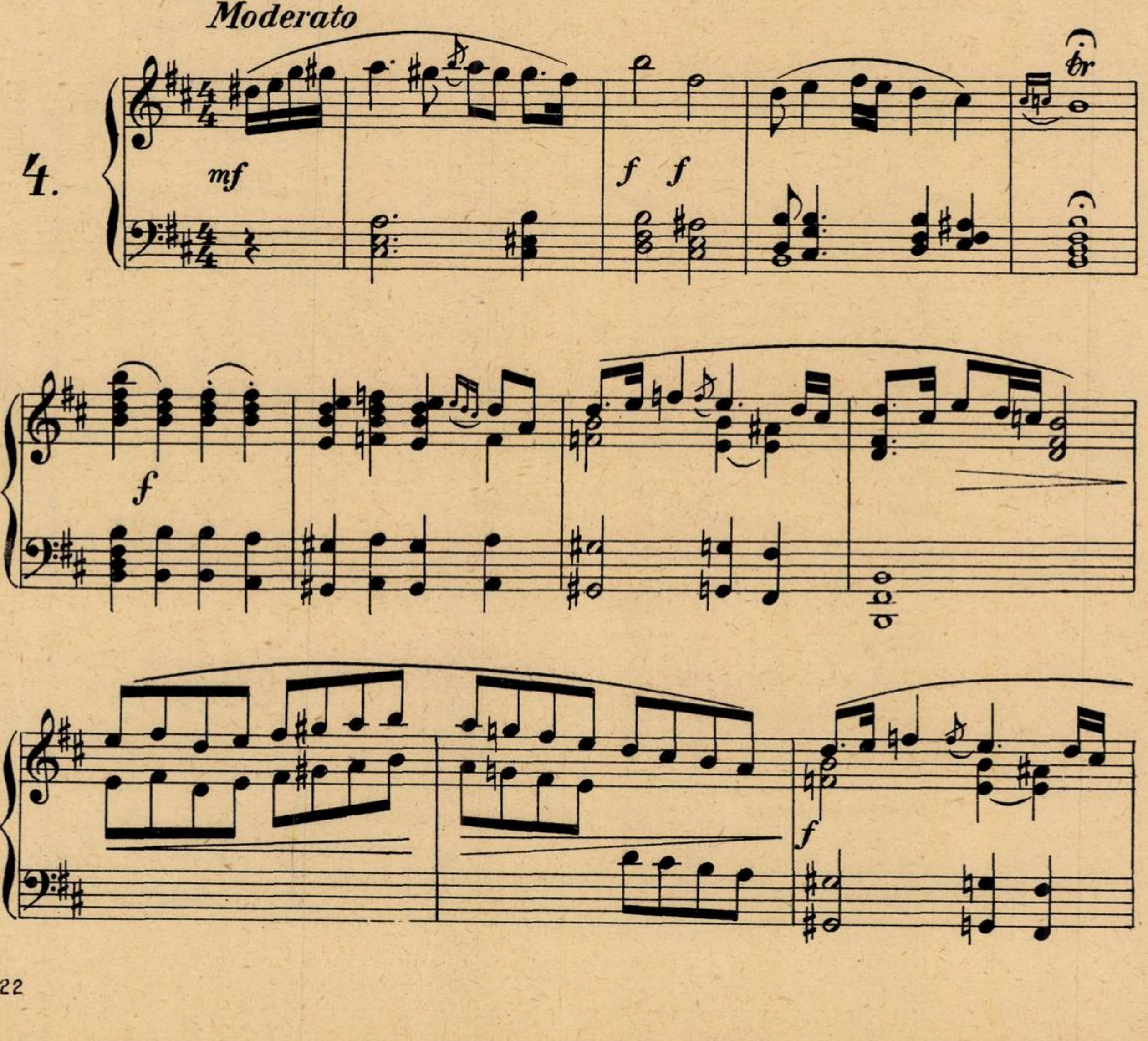


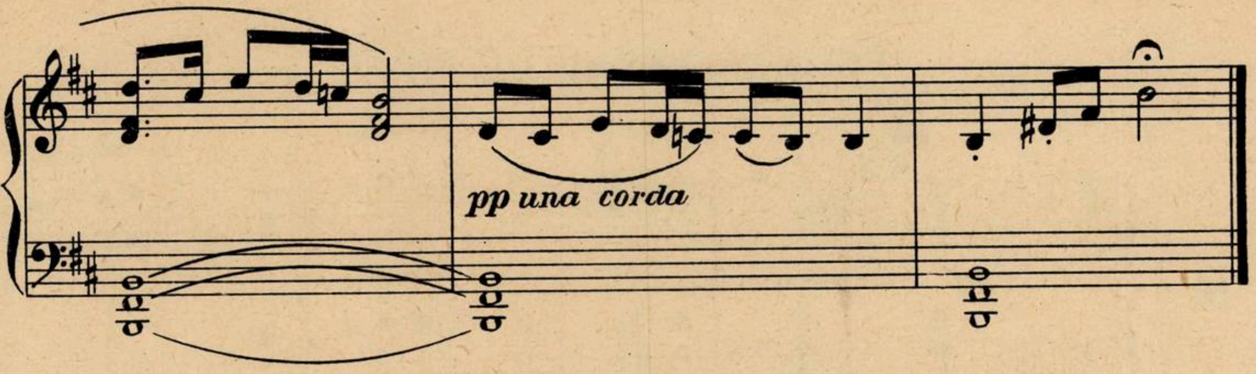
Andantino
3
3
3
ppp
3
3



SUB POALĂ DE CODRU VERDE

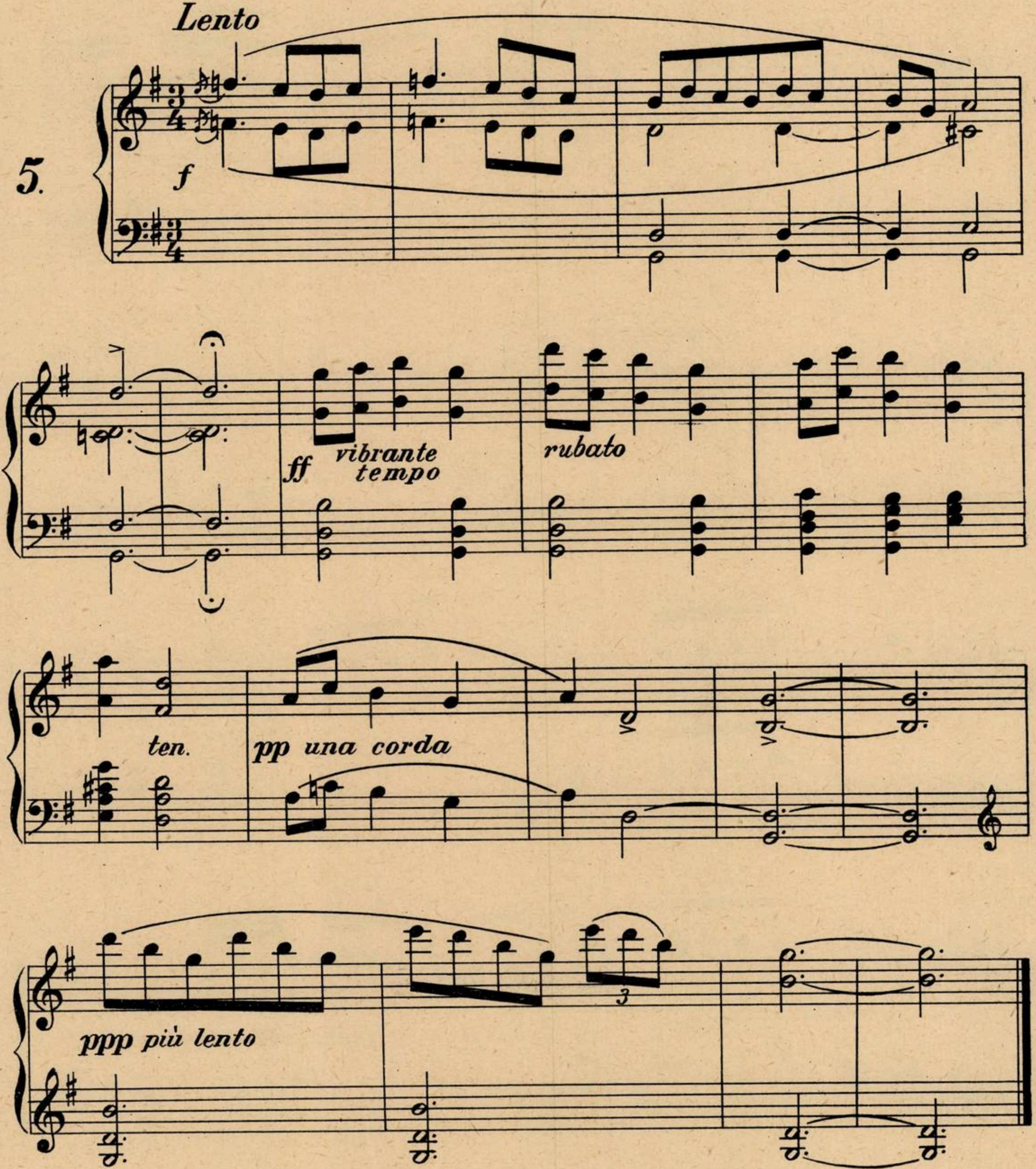
4.


Moderato
mf
f f
tr
f
f


pp una corda

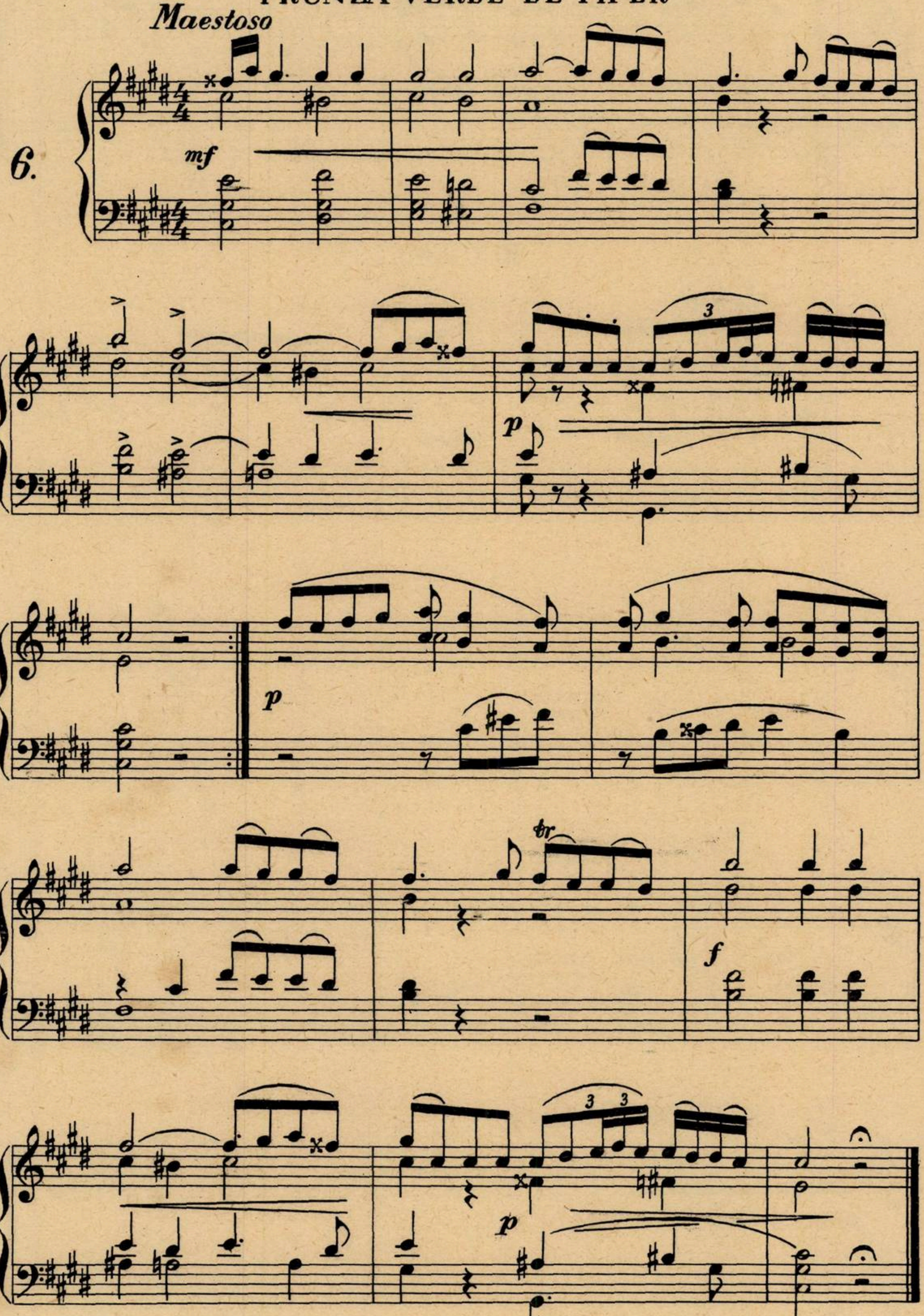
BUCIUMUL

5.


Lento
f
ff vibrante tempo
rubato
ten.
pp una corda
3
ppp più lento

FRUNZĂ VERDE DE PIPER

6.

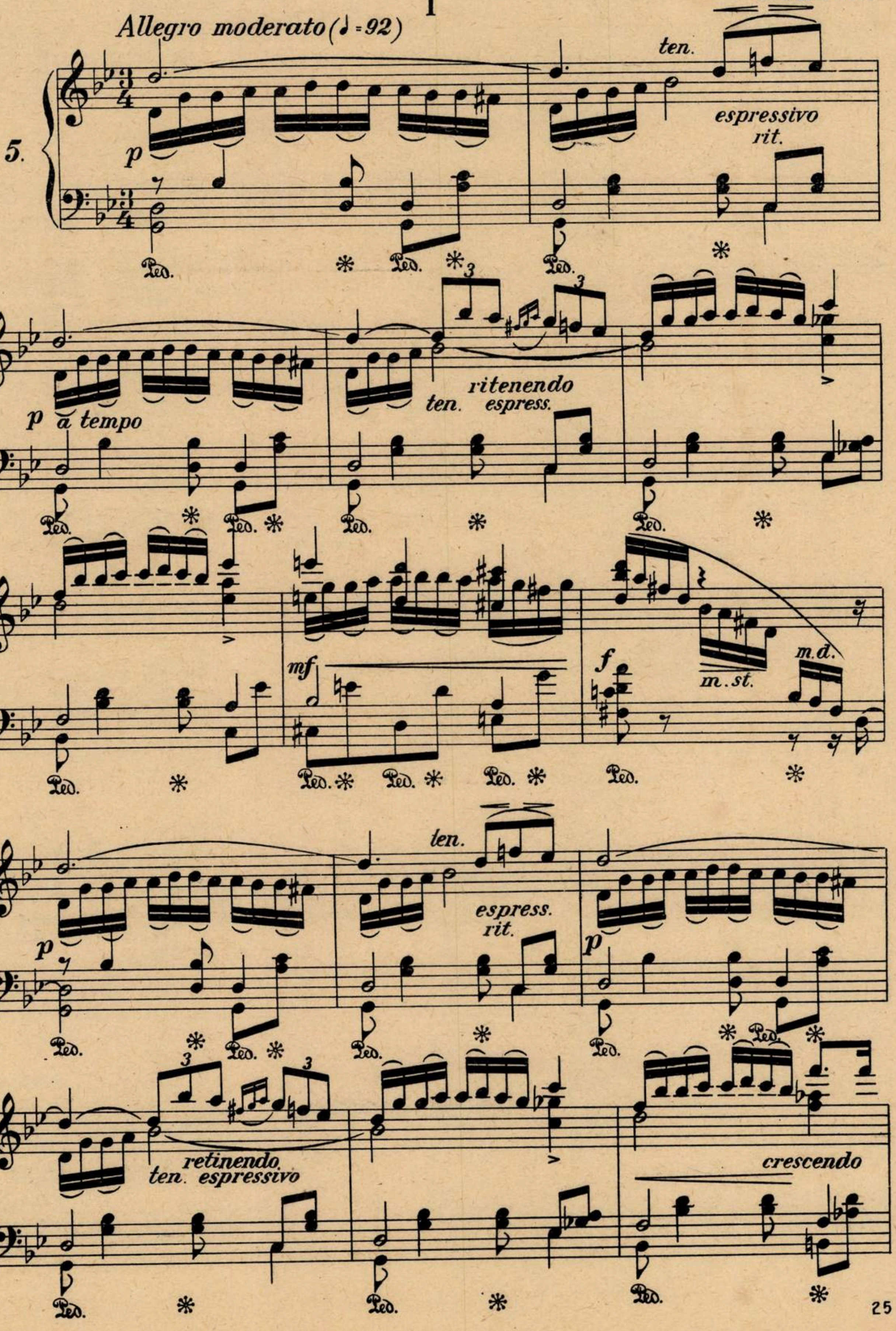

Maestoso
mf
p
p
tr
f
p
3
3
3

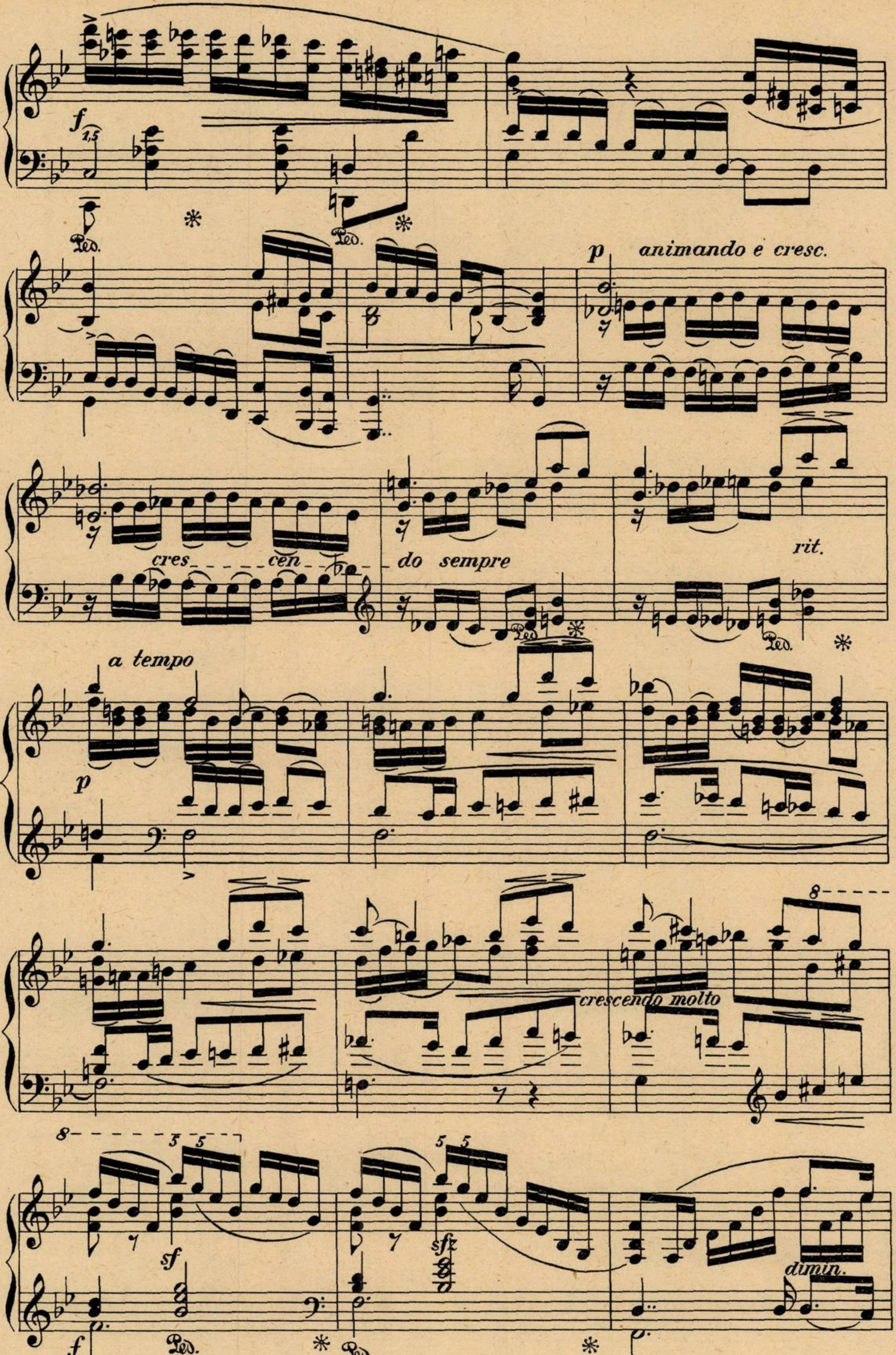
ALLA RUMENA

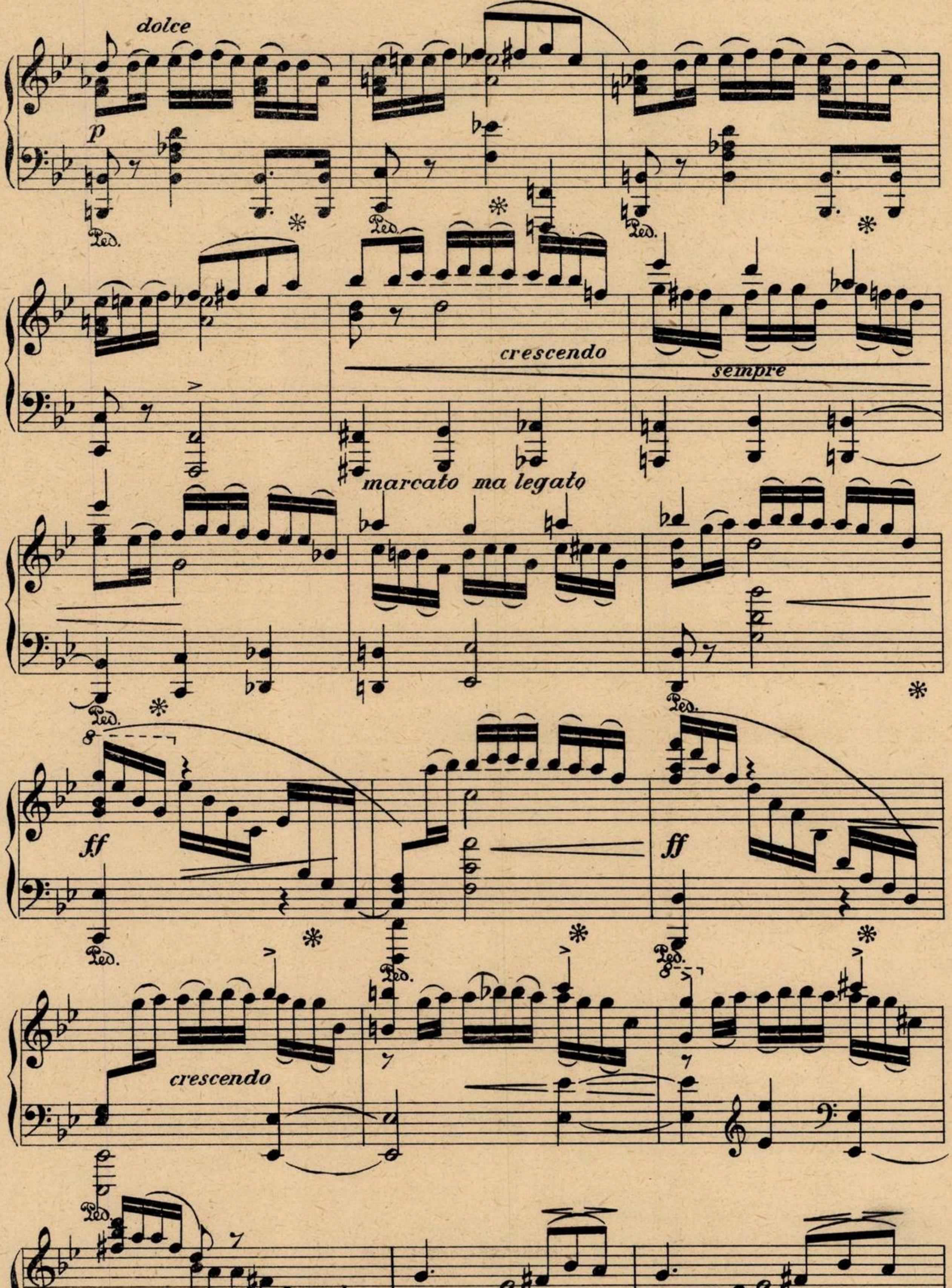
I

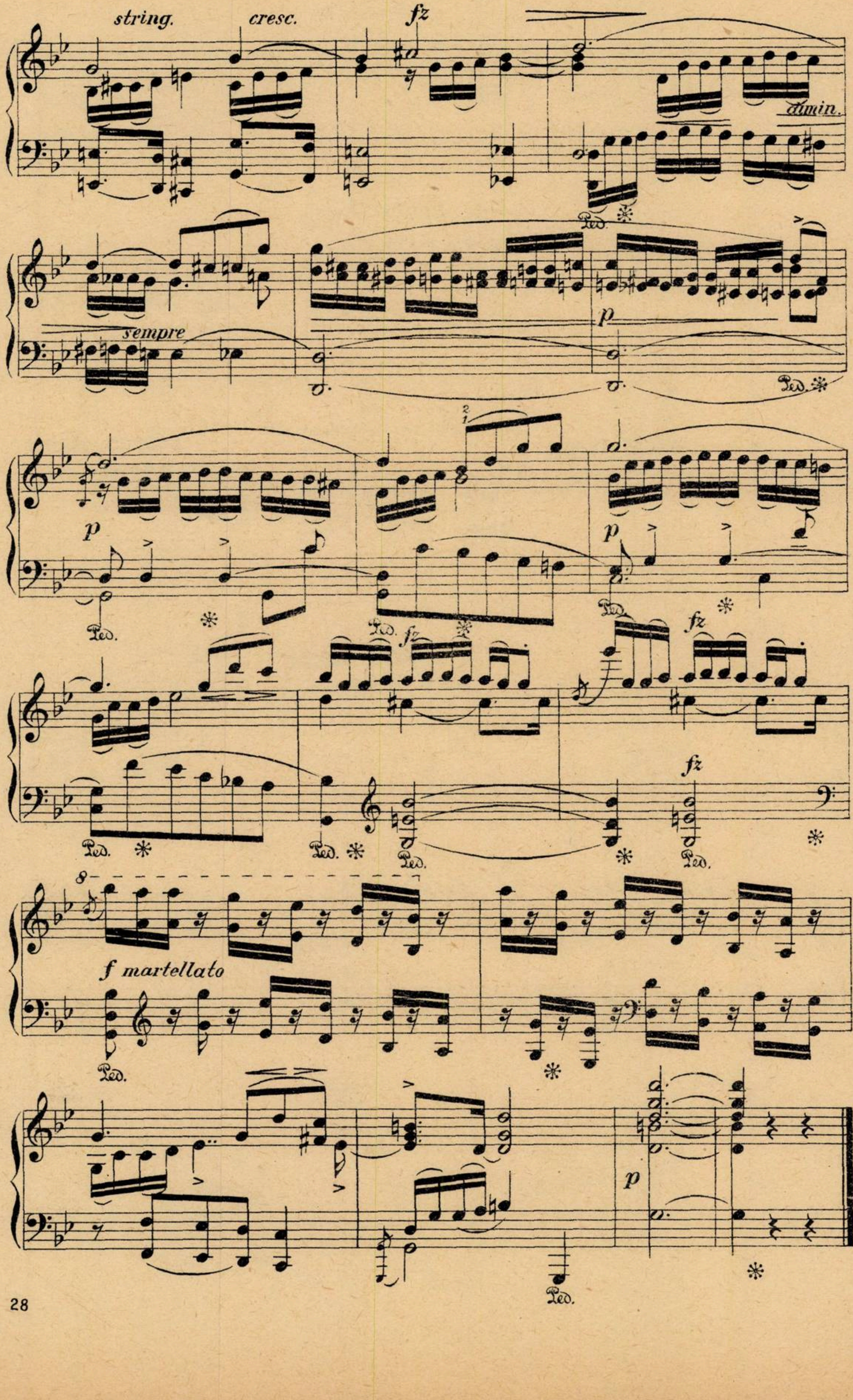
C. MICULI

Allegro moderato (♩ = 92)


5.
ten.
p
espressivo
rit.
Ped.
p a tempo
ritenendo
ten. espress.
mf
f
m.st.
m.d.
ten.
espress.
rit.
retinendo
ten. espressivo
crescendo


f
1,5
Ped.
*
Ped.
*
p
animando e cresc.
cres - - - - cen - - - do sempre
rit.
Ped.
*
Ped.
*
a tempo
p
crescendo molto
8
8
5
5
sf
5
5
sfz
dimin.
f
Ped.
*
Ped.
*


dolce
p
Ped.
*
crescendo
sempre
marcato ma legato
ff
8
sfz
sfz m.st.
m.d.
fz

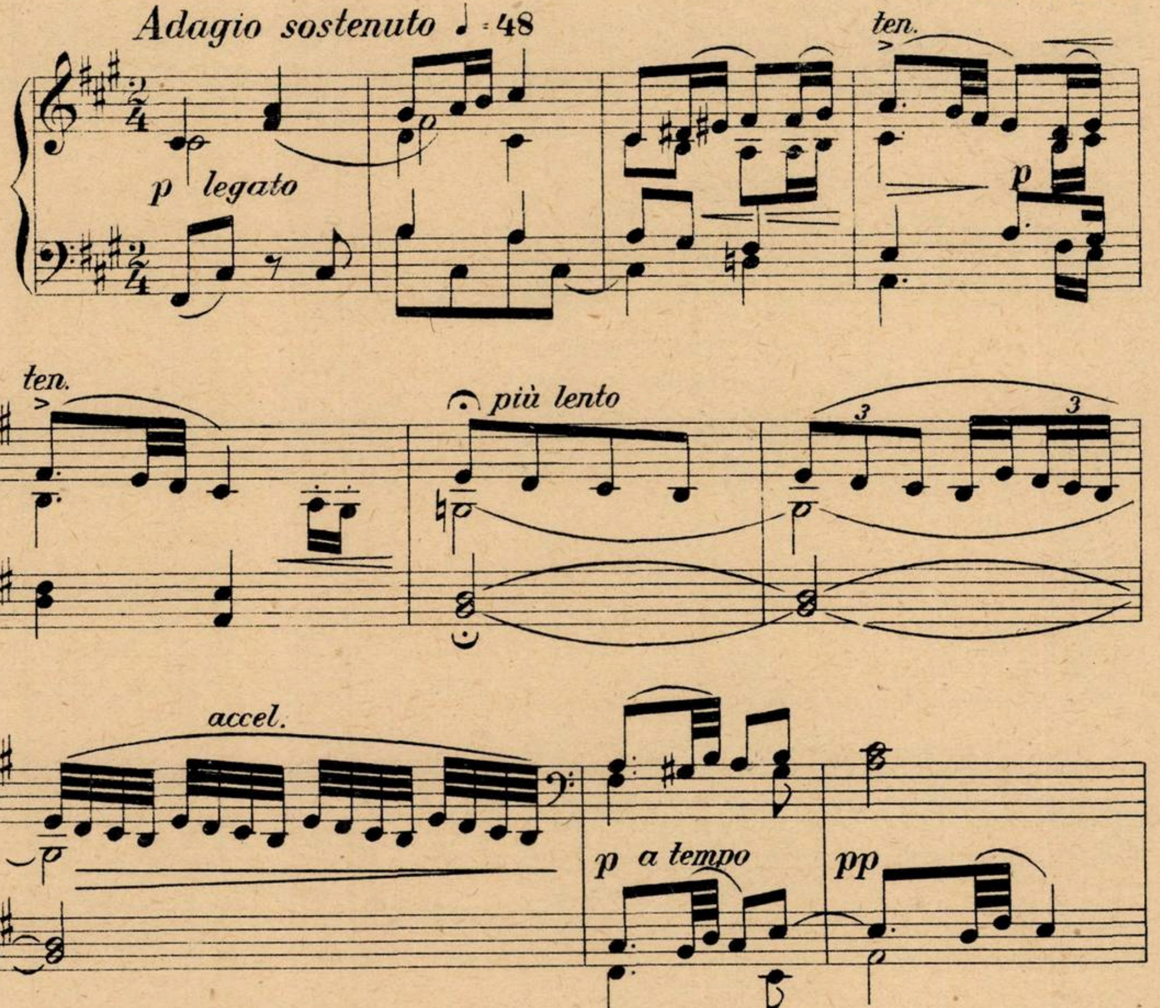

string.
cresc.
fz
dimin.
Ped.
sempre
p
Ped.
p
Ped.
p
Ped.
Ped.
fz
fz
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
fz
Ped.
f martellato
Ped.
p
Ped.

ALLA RUMENA

II

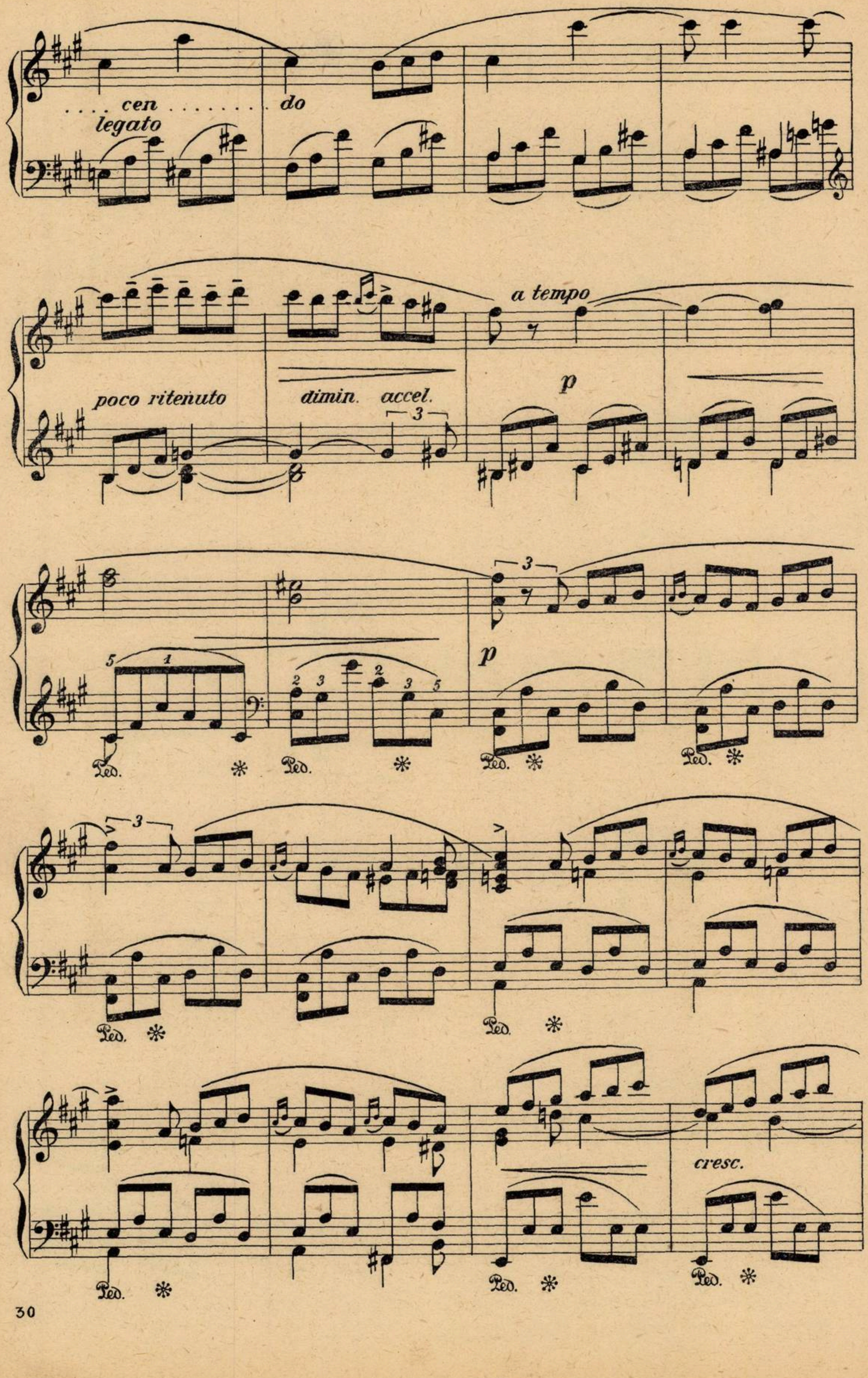
C. MICULI

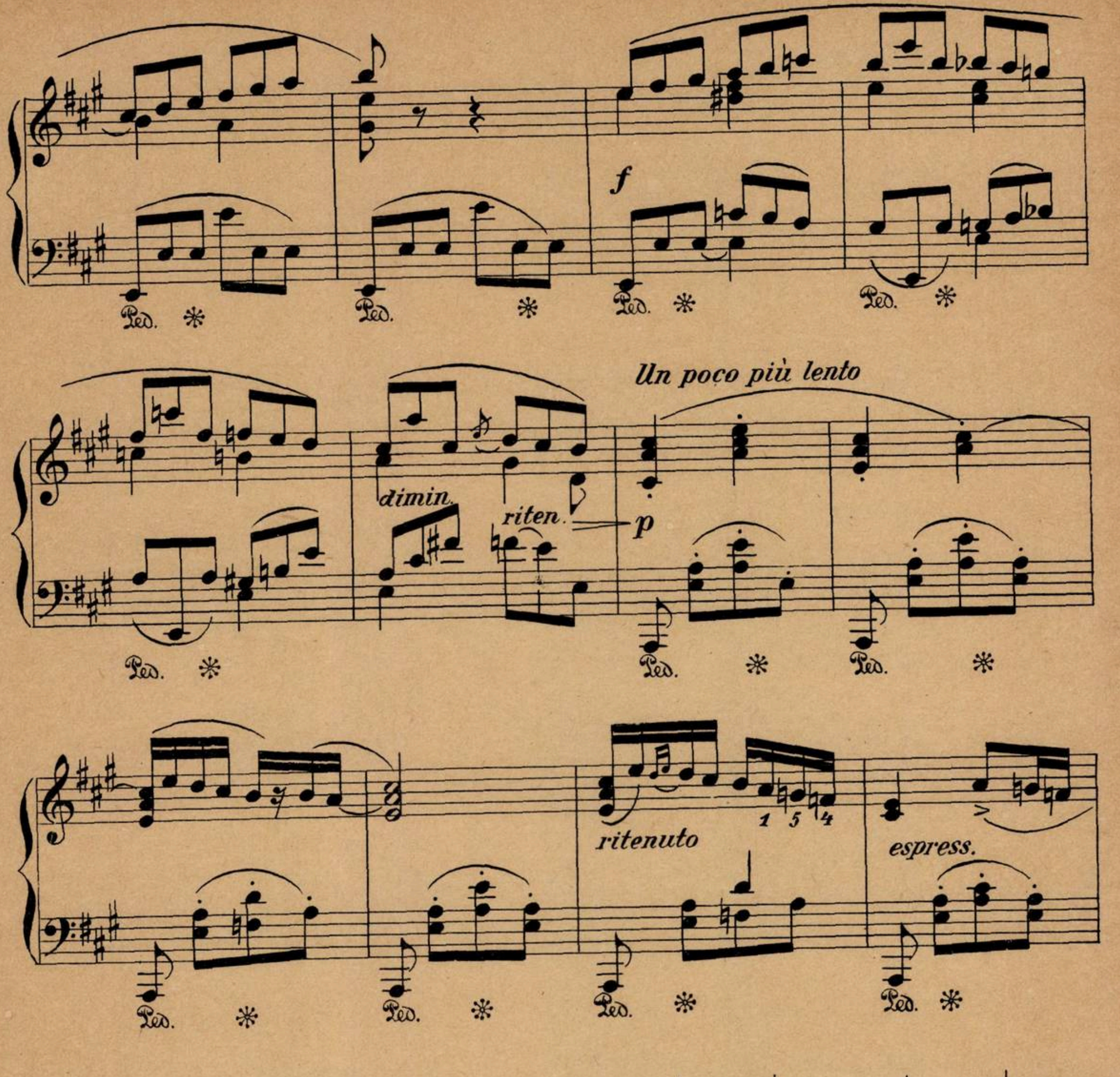
7.

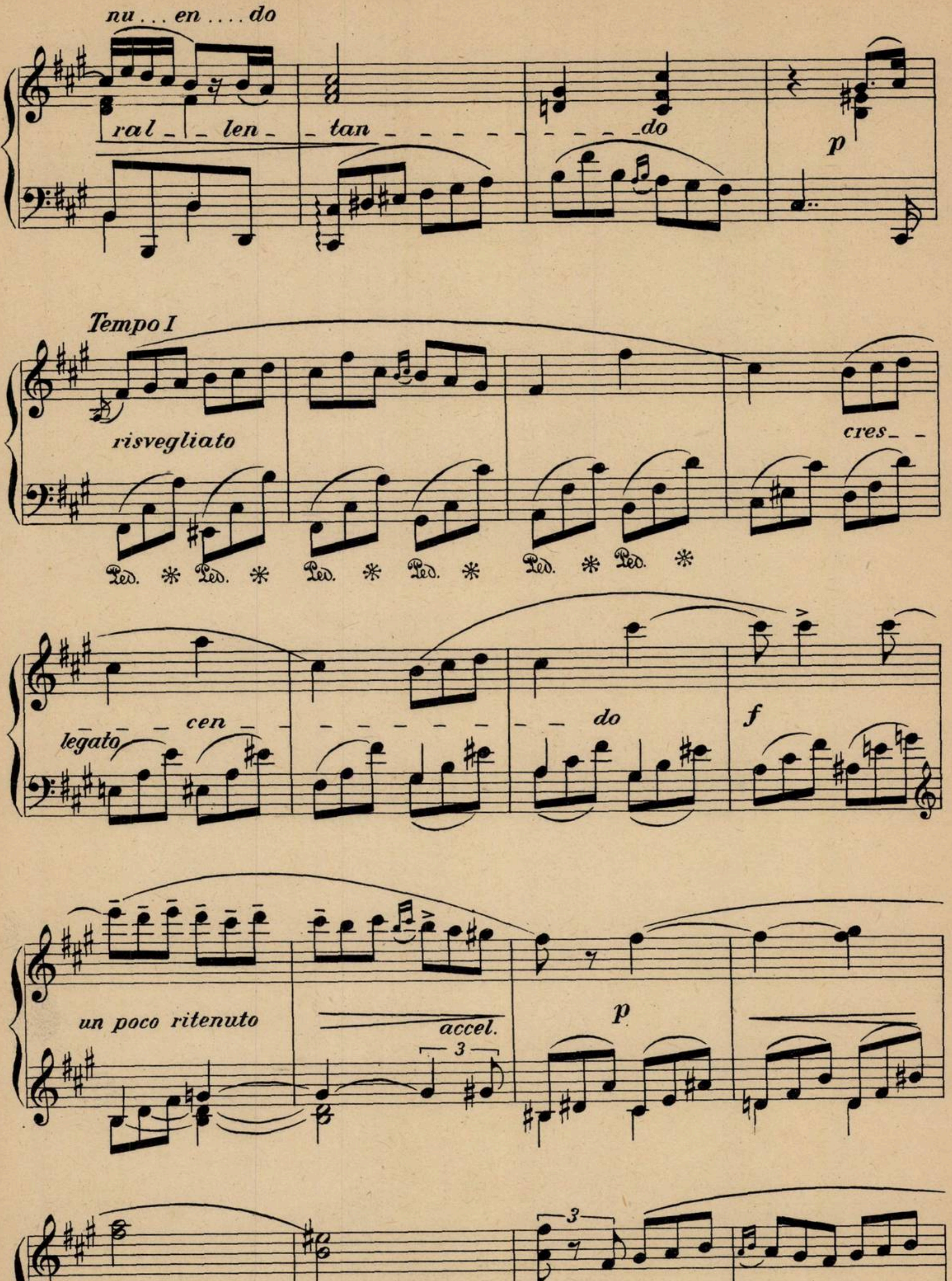

Adagio sostenuto ♩ = 48
p legato
ten.
p
ten.
più lento
3
3
accel.
p a tempo
pp
pp
Allegro ♩ = 138
*) Tempo di „Arcanu"
3
3
3
3
p
cresc...
Ped. 3 ✻ Ped. 3 ✻ Ped. 3 ✻ Ped. 3 ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

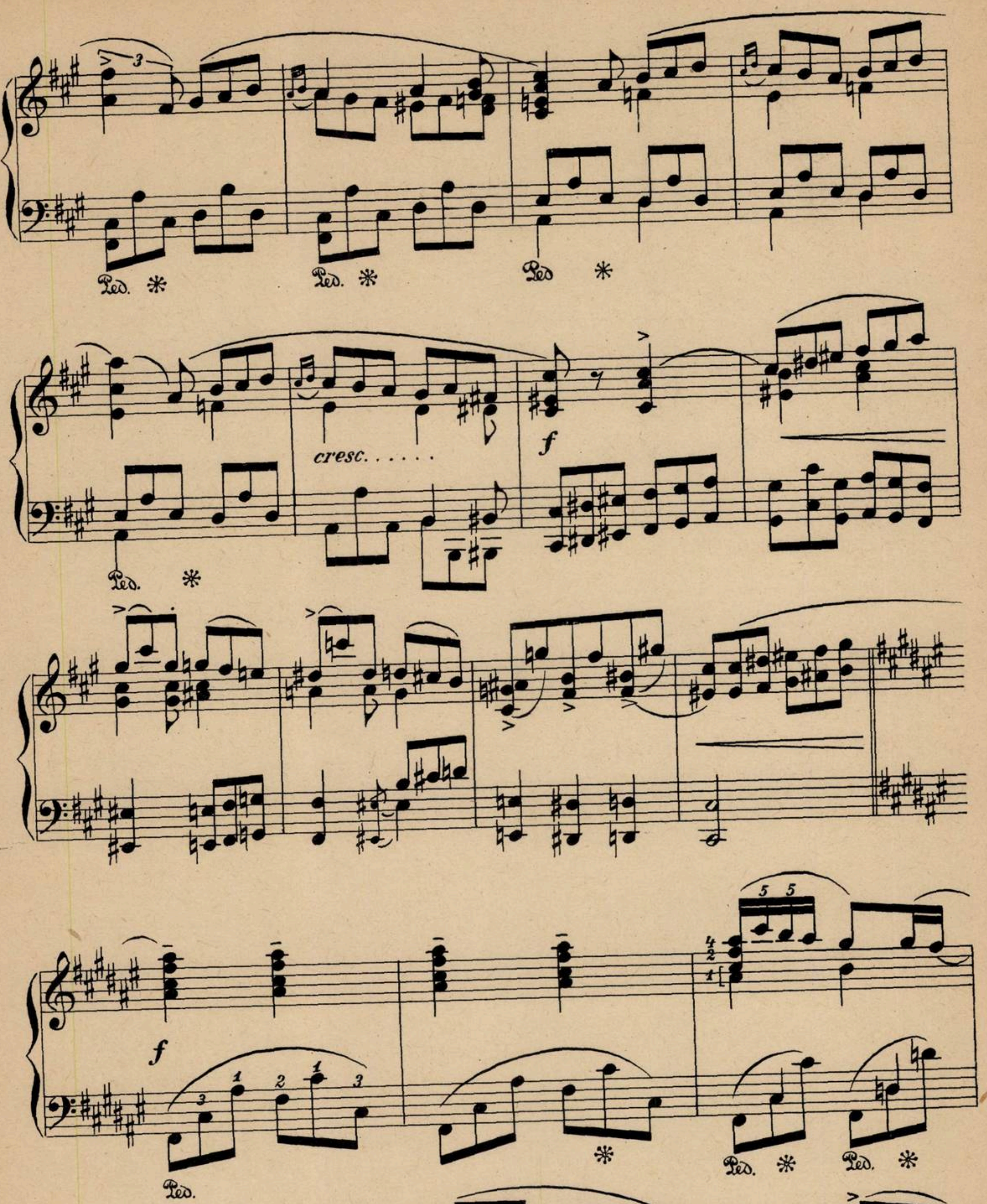
---

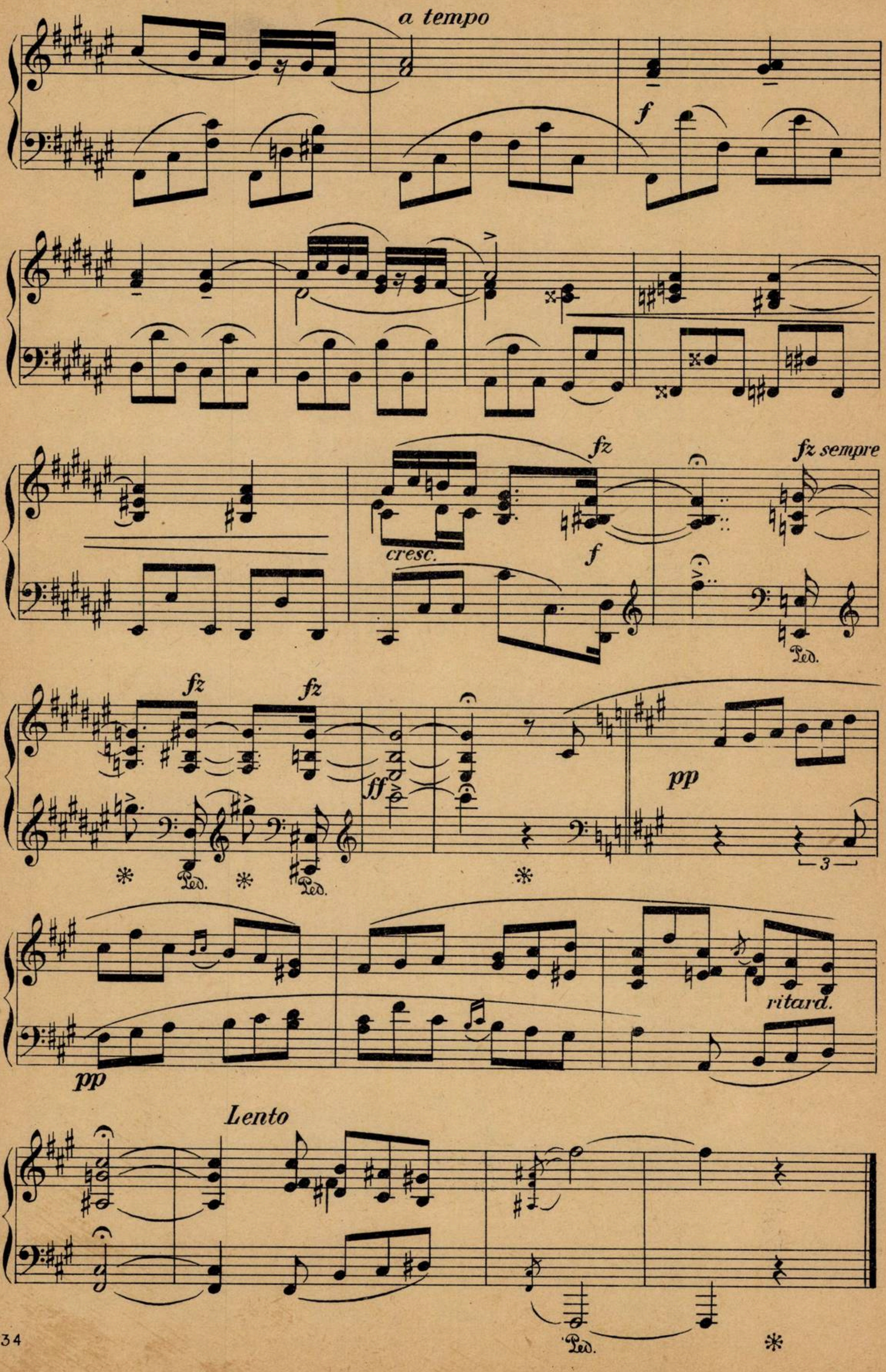
*) *Arcanu : danse roumaine (rumänischer Tanz)*


. . . . cen . . . . do
legato
poco ritenuto
dimin. accel.
3
a tempo
p
5 1
2 3 2 3 5
Ped.
*
p
3
3
cresc.


Ped.
*
f
Un poco più lento
dimin.
riten.
p
ritenuto
1 5 4
espress.
p
di - - - - - - - mi - - - - - -
legatissimo e poco a poco


nu . . . en . . . . do
ral _ _ len _ _ tan _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ do
p
Tempo I
risvegliato
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
cres _ _
_ _ cen _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ do
legato
f
un poco ritenuto
accel.
3
p
3
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


Ped. *
Ped. *
Ped *
Ped. *
cresc. . . . . .
f
f
Ped.
*
Ped. *
Ped. *
ritenuto un pochetino
Ped.
*


a tempo
f
cresc.
fz
f
fz sempre
Ped.
fz
fz
ff
Ped.
Ped.
pp
3
pp
ritard.
Lento
Ped.

CUPRINS

12 Arii naţionale romîneşti

Pag.

CAIETUL I

Doină 4
Munteneasca 6
Cîntecul lui Dari 6
Pe o stîncă-naltă 7
Horă 8
Nr. 8 9
Dute, dute la bărbatu 9
Horă 10
Horă 12

12 Arii naţionale romîneşti

CAIETUL II

Horă 14
Pasăre galbenă 16
Sub o culme de cetate 17
Bujorul 17
Corăbiască 18
Soarele în vîrf de munte 20

12 Arii naţionale romîneşti

CAIETUL IV

Ah suflete ! 21
Lunca ţipă, lunca zbiară 22
Sub poală de codru verde 23
Buciumul 24
Frunză verde de piper 25

Alla Rumena nr. I 26
Alla Rumena nr. II 30

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

1 9 5 8

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 2

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani nr. 18-20

Telefon:
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 142

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMINĂ
ŞI A MINISTERULUI INVĂŢĂMINTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
6.42.62
5.21.19

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, str. Brezolanu nr. 23—25, Bucureşti — c. 306

Preţul lei 5

PAGINI
DIN
CREAȚIA ROMÎNEASCĂ
DE BALET

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Dep.
1958/1

1958

CUPRINS

Pag.

M. G. ANDRICU : „TAINA"
Dans 3
Cîntec de dragoste 5

M. G. ANDRICU : DANSUL CĂTĂLINEI 7
din baletul „Luceafărul"

PAUL CONSTANTINESCU: „NUNTA ÎN CARPAŢI"
Cîntecul miresei 12

HILDA JEREA : „HAIDUCII"
Dansul haiducilor 15

MIHAIL JORA : „LA PIAŢĂ"
Dansul florăresei 22

ALFRED MENDELSOHN : „CĂLIN"
Scenă din actul II 29

ZENO VANCEA : „PRICULICIUL"
Dans lent 34
Dansul fetei 38

1958

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 1

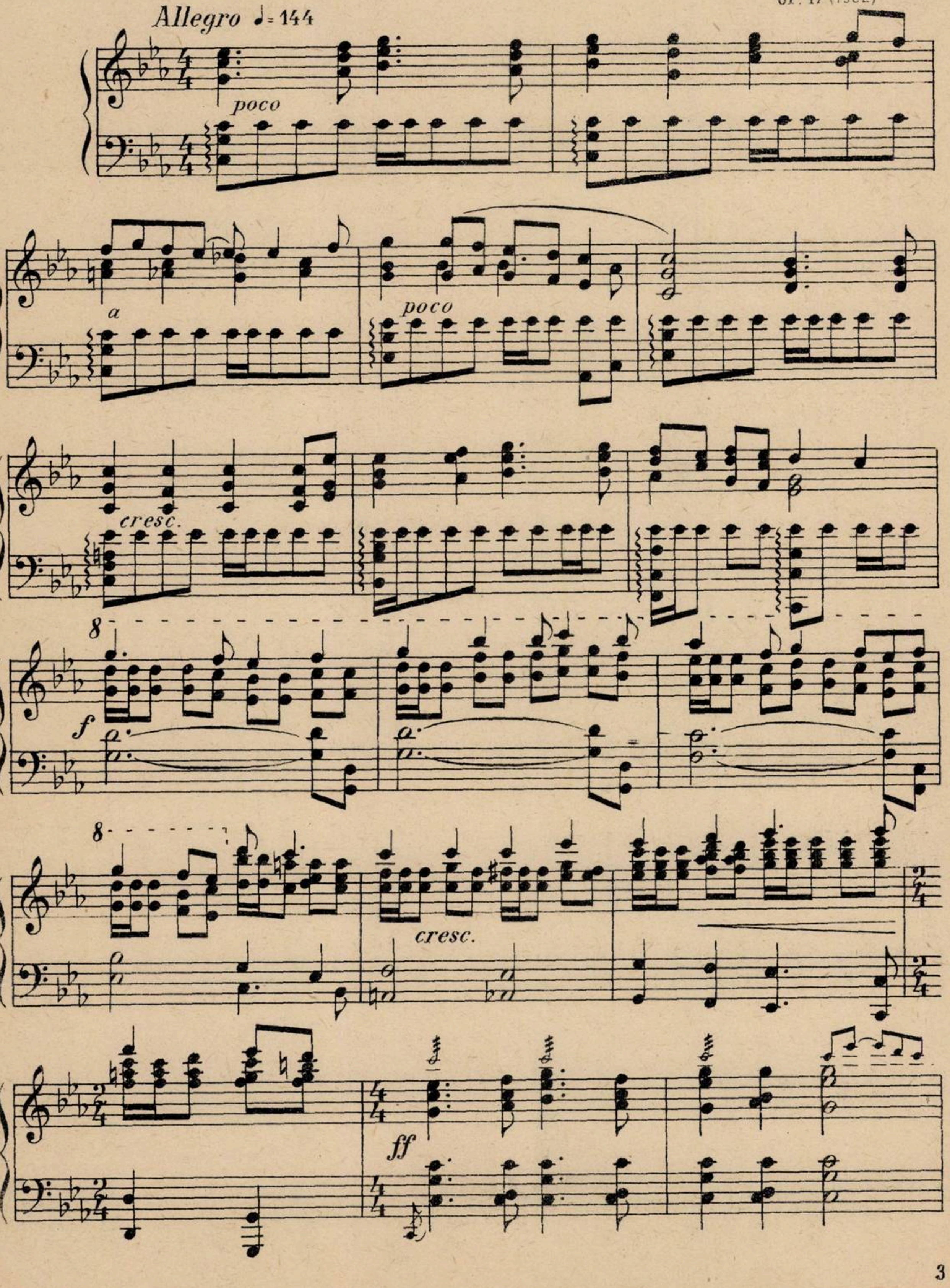
TAINA

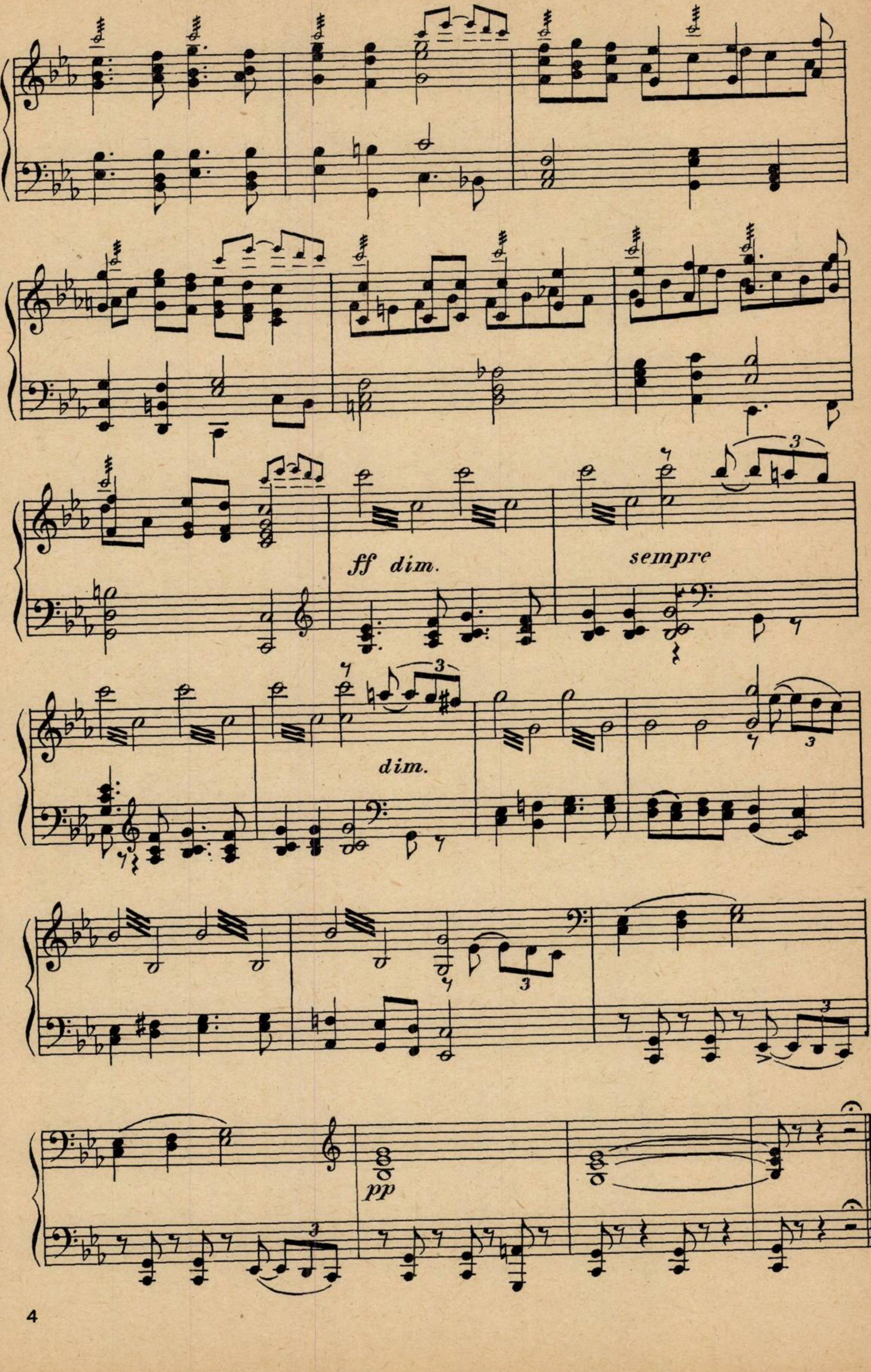
balet pantomimă

I

DANS

M.G. ANDRICU
OP. 17 (1932)

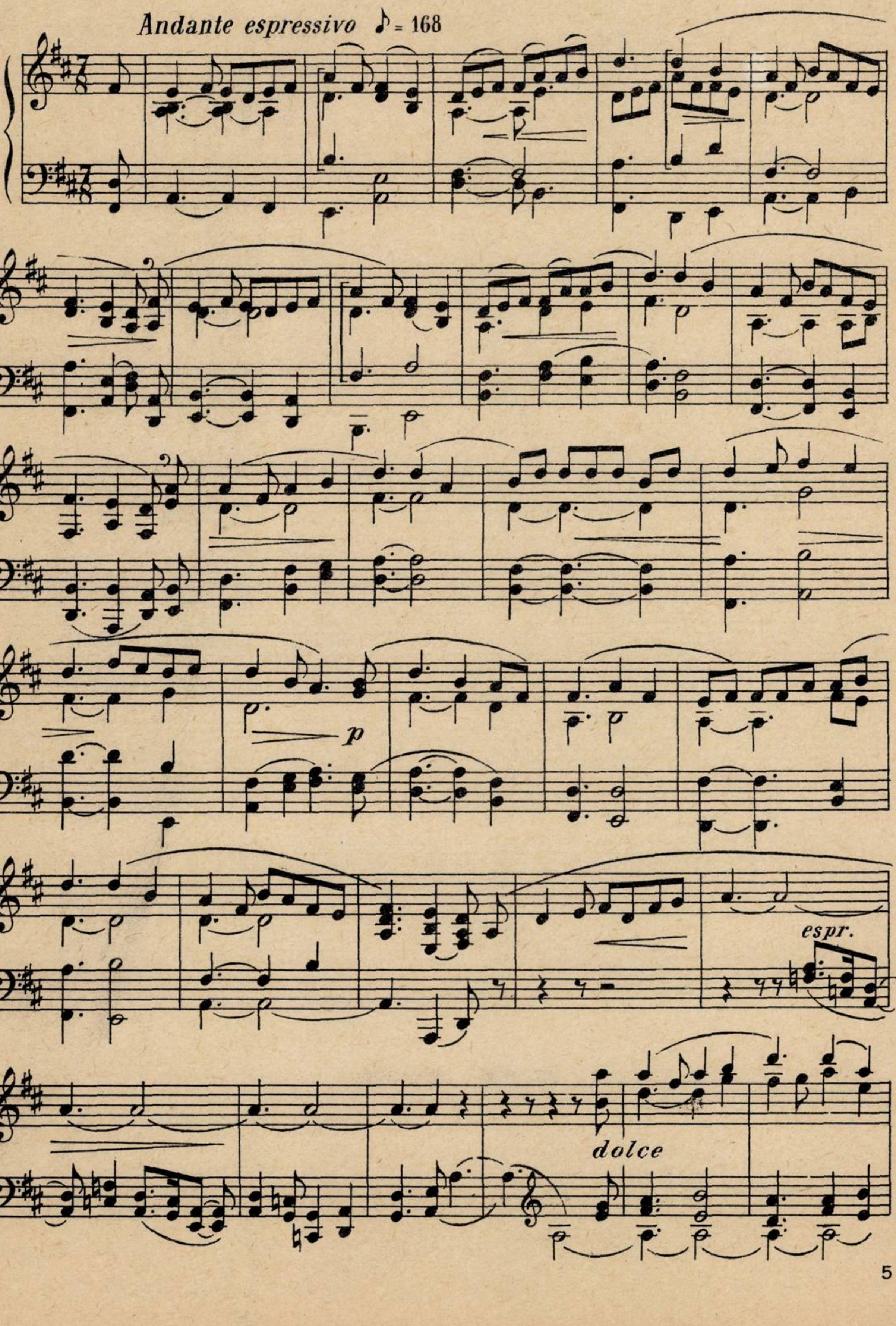

Allegro ♩= 144
poco
a
poco
cresc.
8
f
8
cresc.
ff

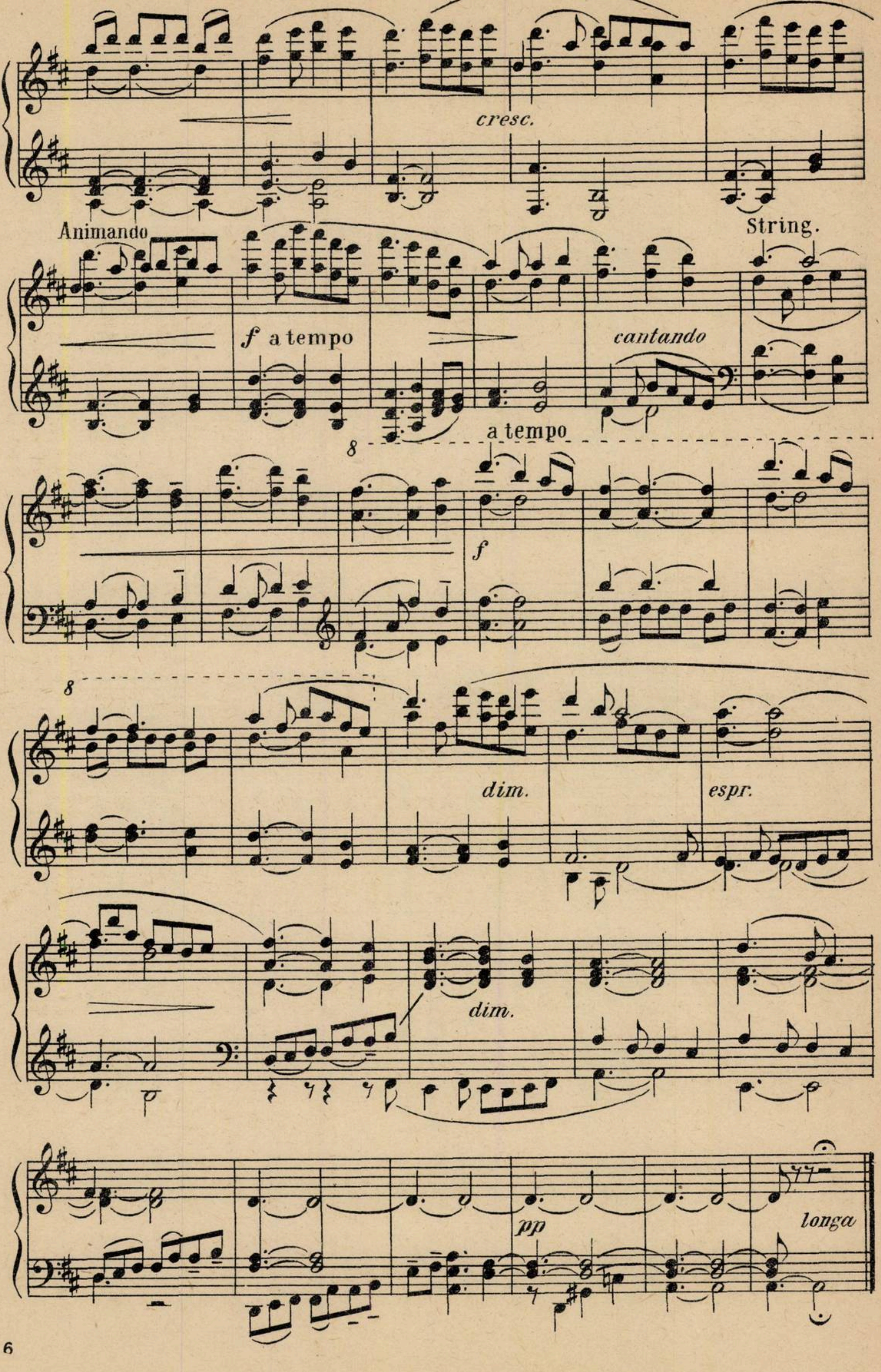

ff dim.
sempre
dim.
pp
3

II

CINTEC DE DRAGOSTE

Andante espressivo ♪ = 168

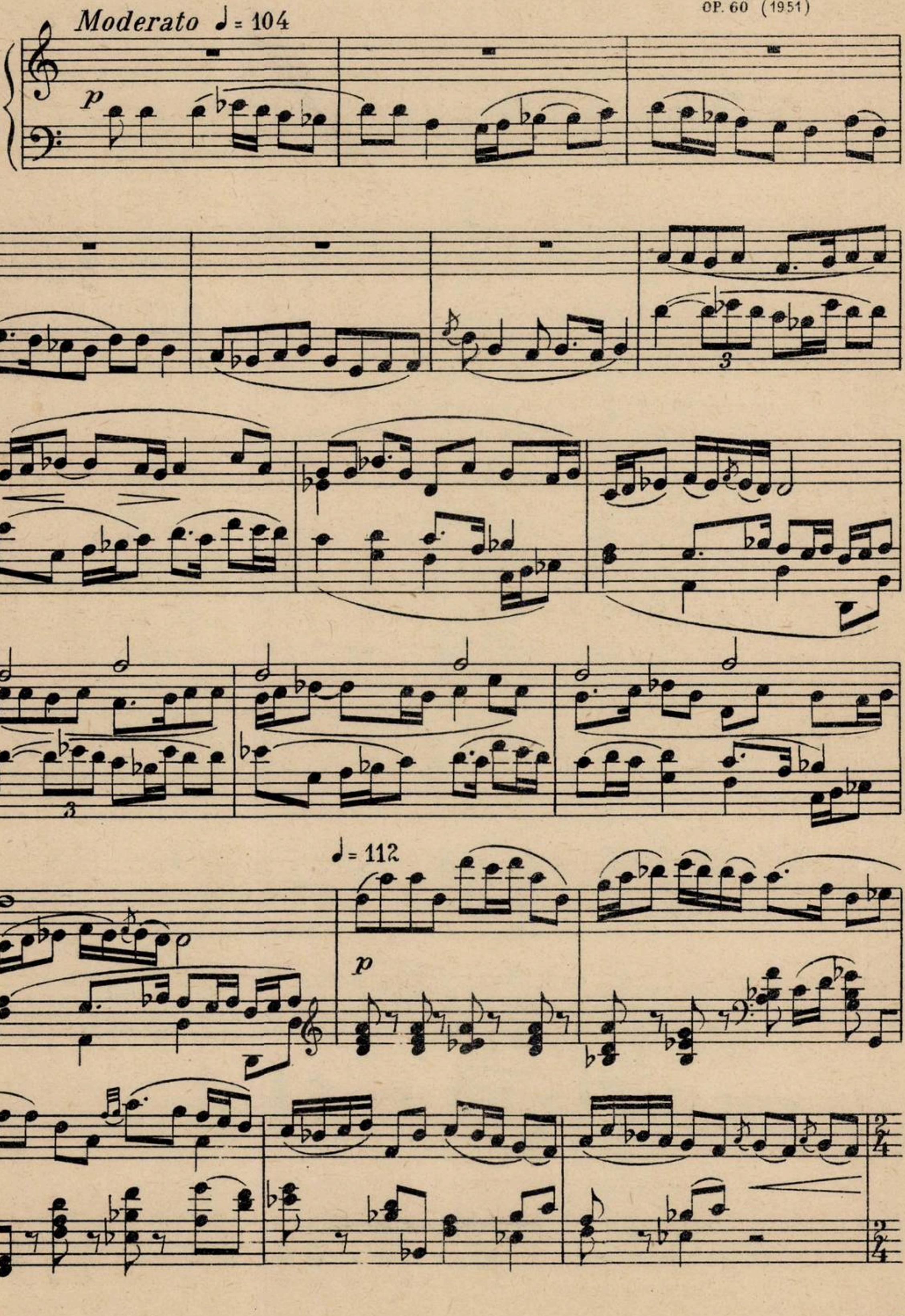

p
espr.
dolce

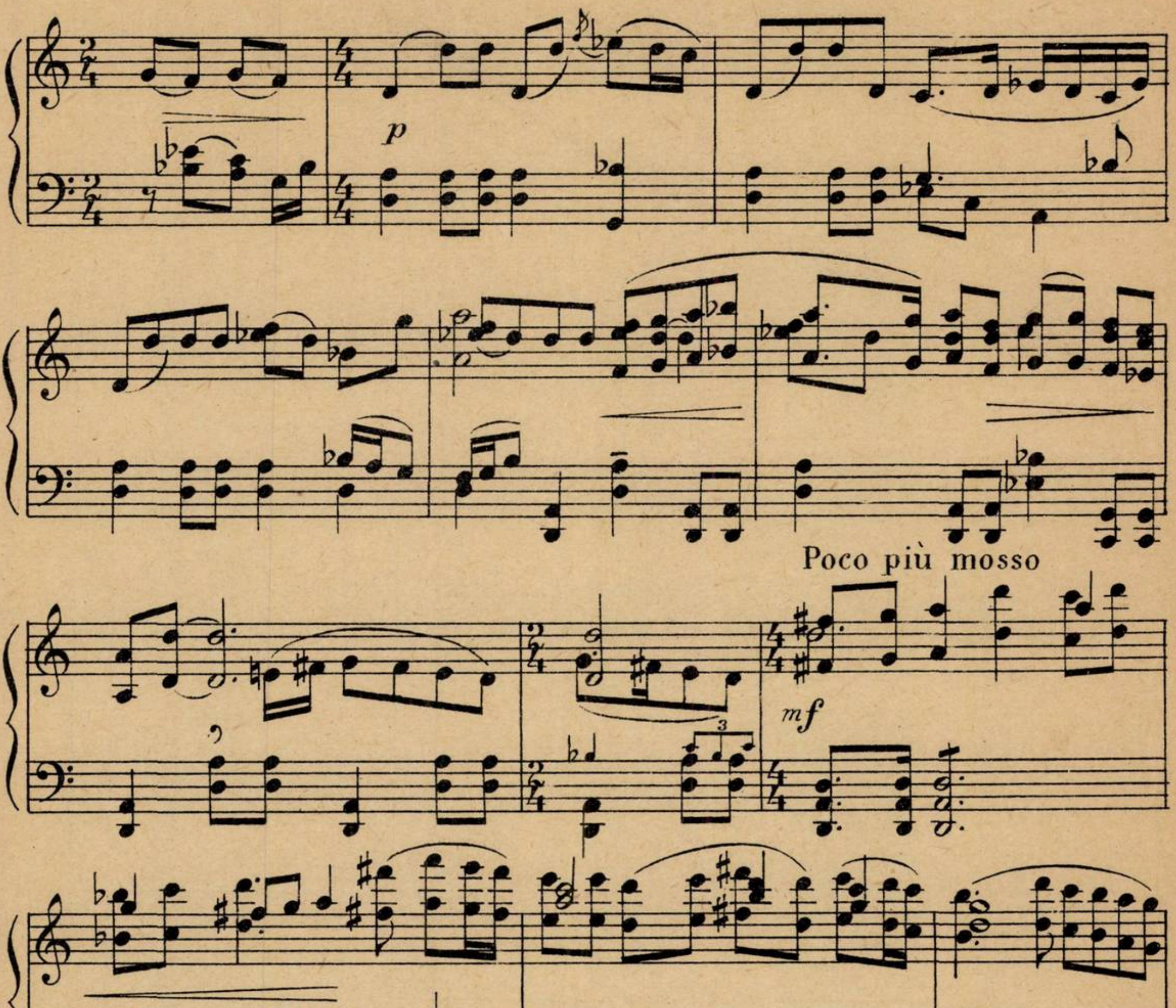

cresc.
Animando
String.
f a tempo
cantando
a tempo
8
f
8
dim.
espr.
dim.
pp
longa

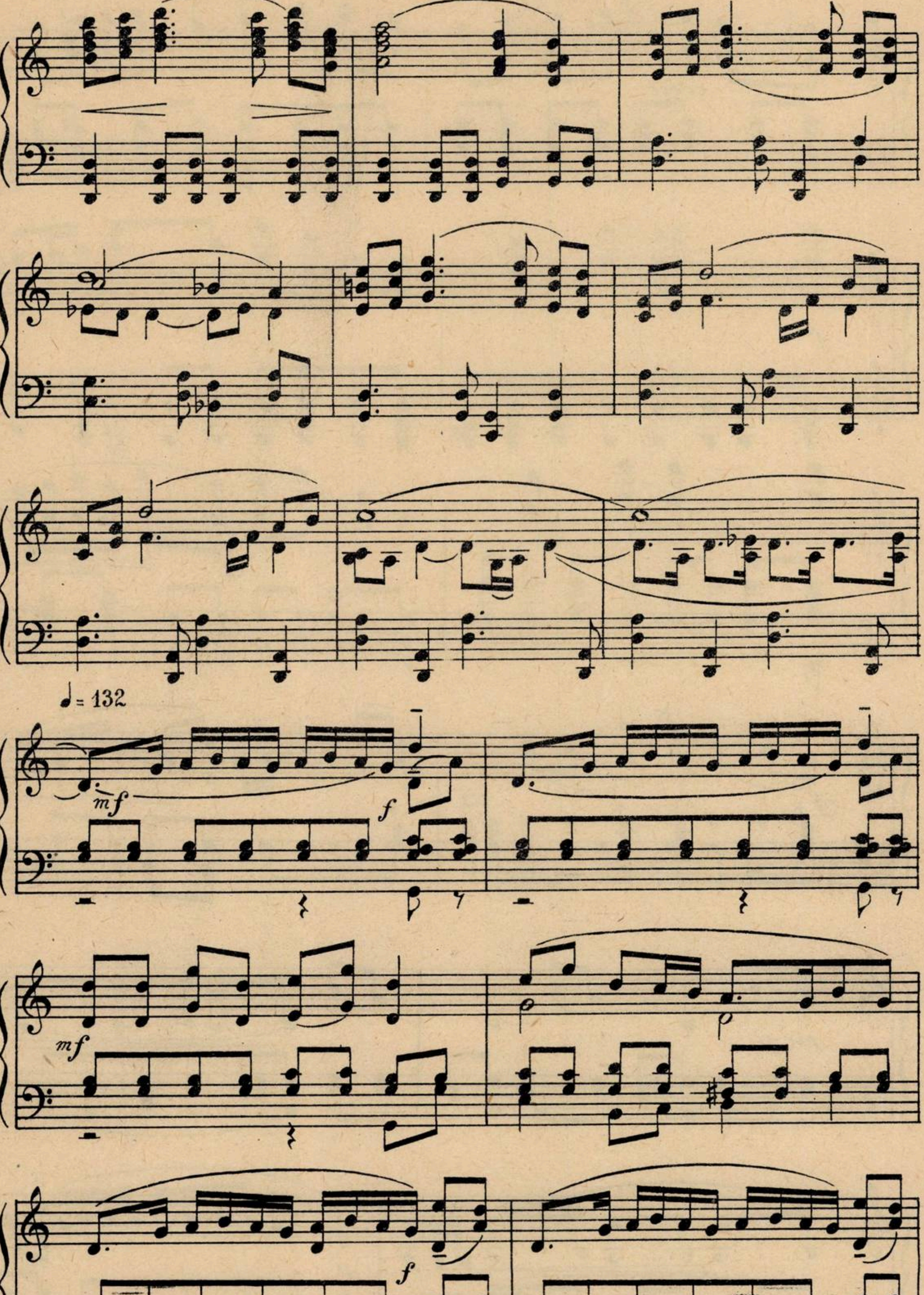
DANSUL CĂTĂLINEI

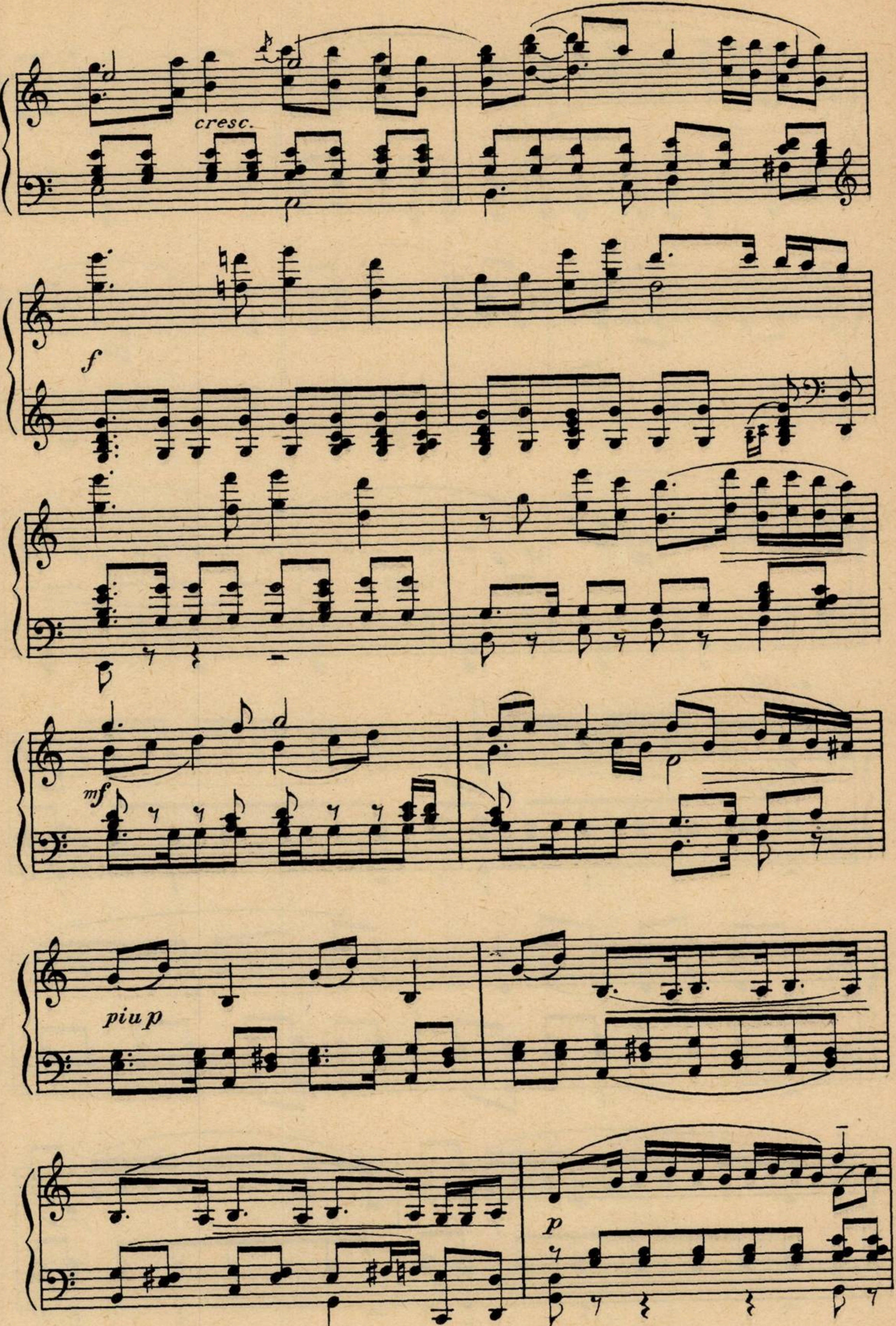
din baletul „Luceafărul"

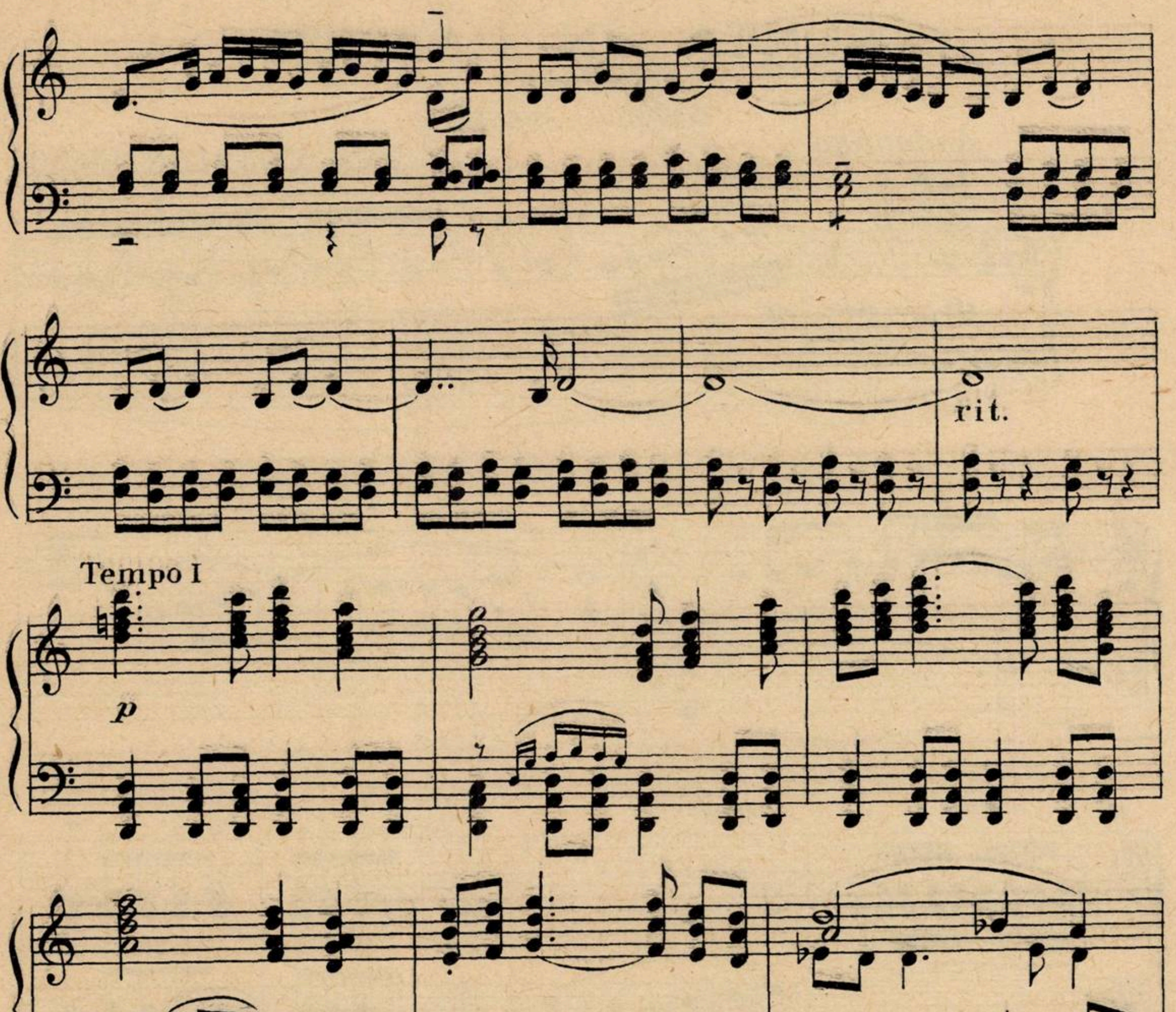
M.G. ANDRICU
OP. 60 (1951)


Moderato ♩= 104
p
3
3
♩= 112
p
2/4


p
Poco più mosso
mf
f
f
♩= 104
p


♩= 132
mf
f
mf
f


cresc.
f
mf
piu p
p

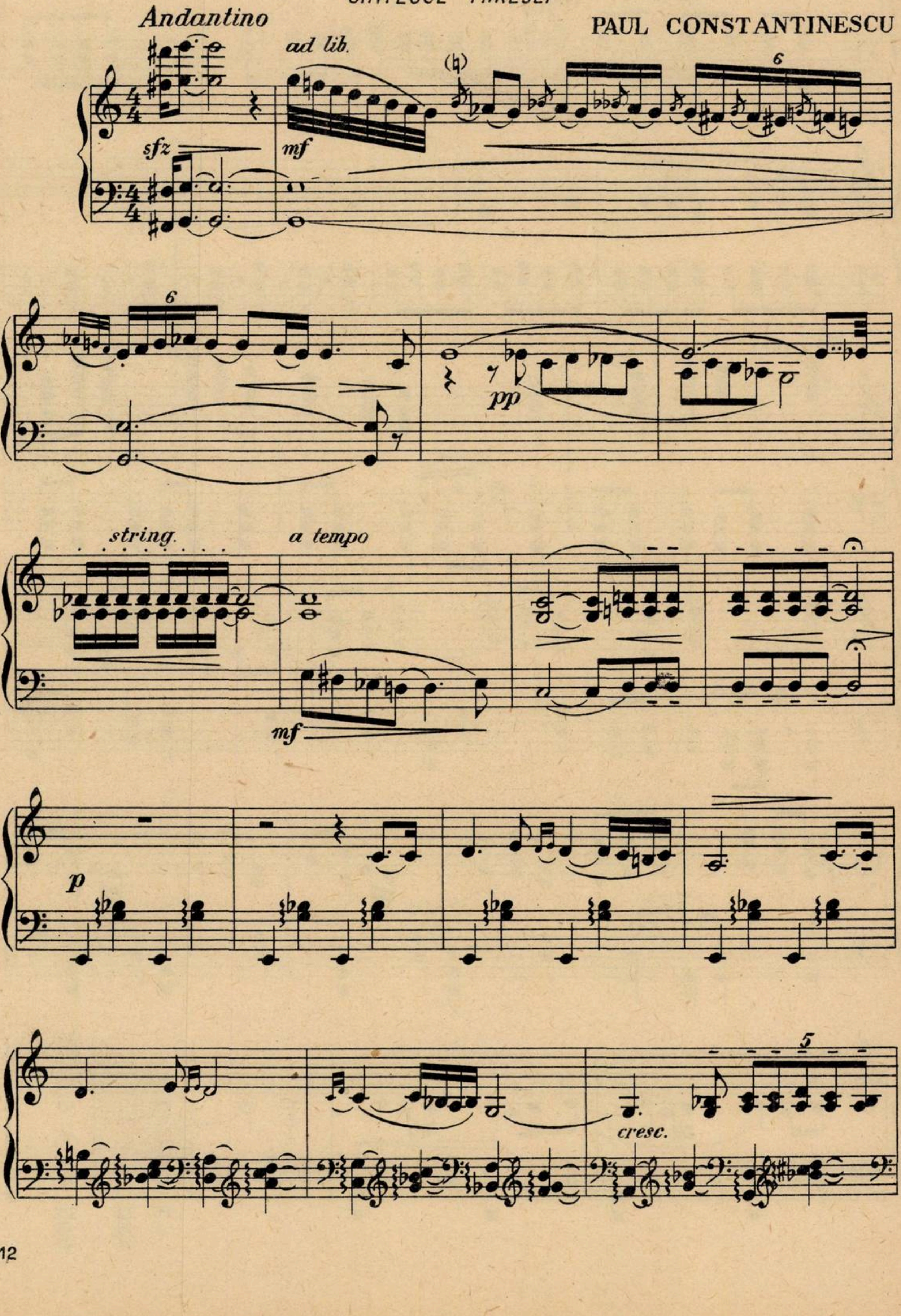

rit.
Tempo I
p

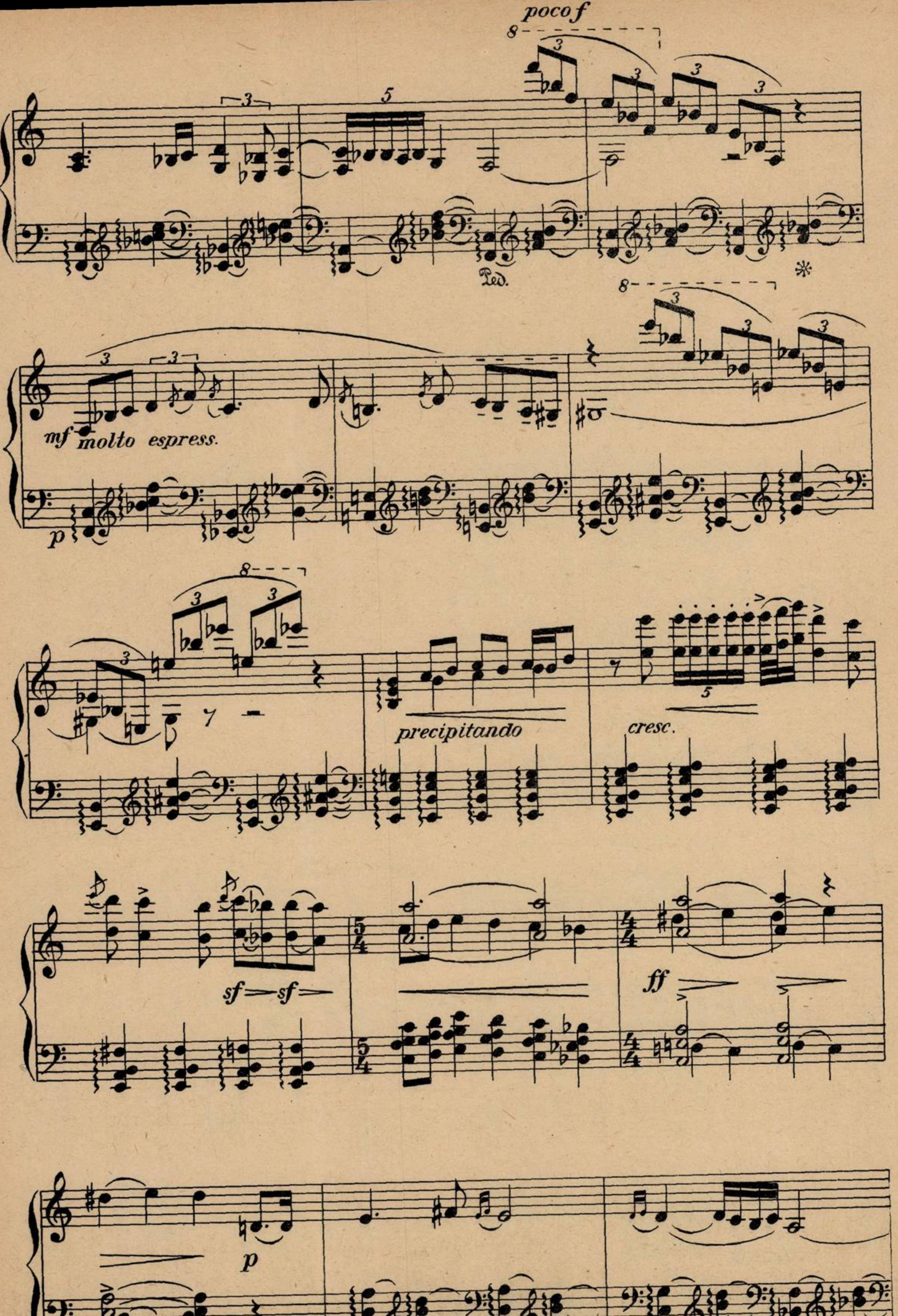
NUNTA ÎN CARPAȚI

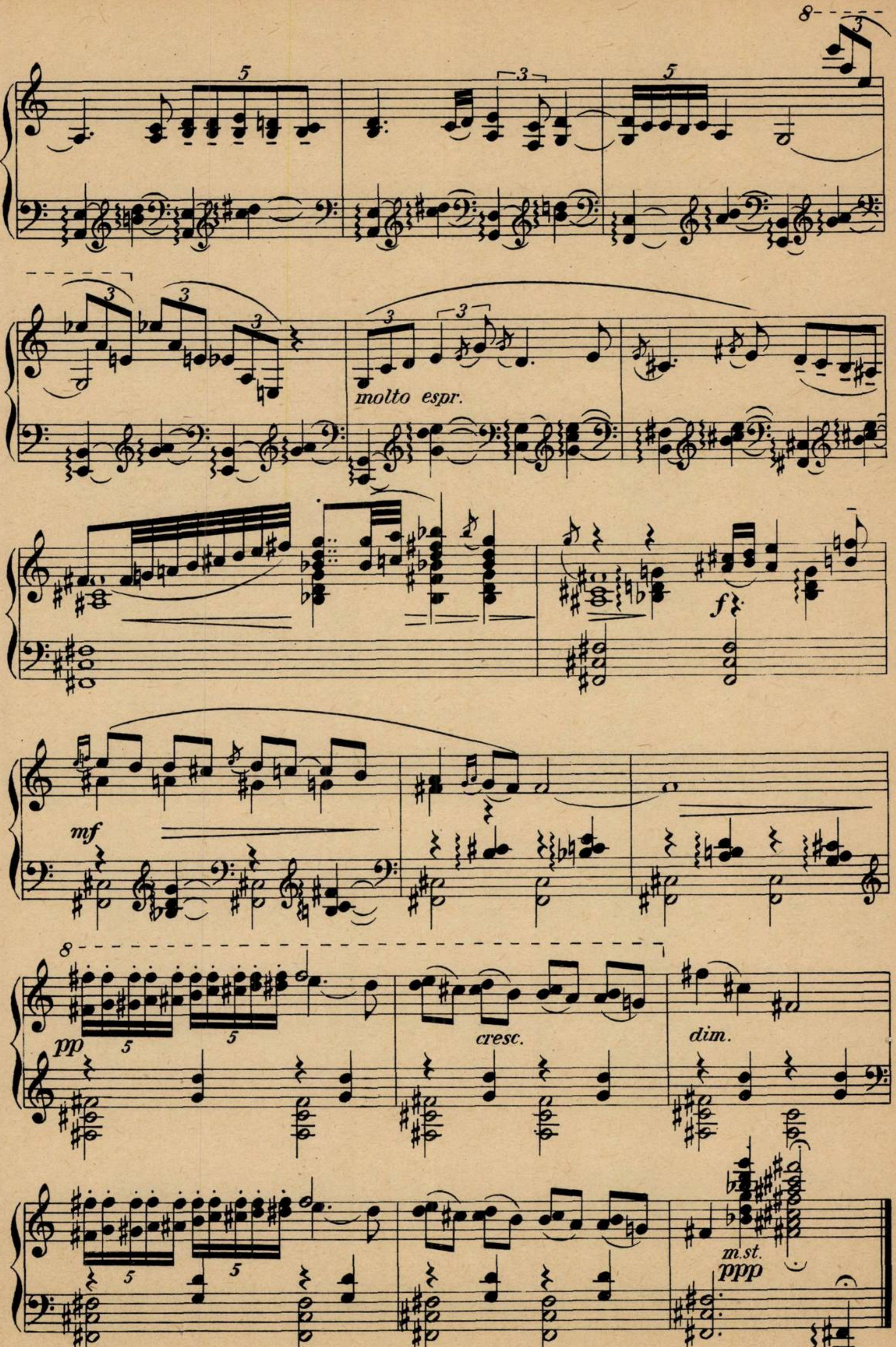
(fragment)

CÎNTECUL MIRESEI

PAUL CONSTANTINESCU


Andantino
ad lib.
sfz
mf
(♮)
6
6
pp
string.
a tempo
mf
p
cresc.
5


poco f
8
Ped.
mf molto espress.
p
8
8
precipitando
cresc.
sf
sf
ff
p


molto espr.
f
mf
pp
cresc.
dim.
m.st.
ppp

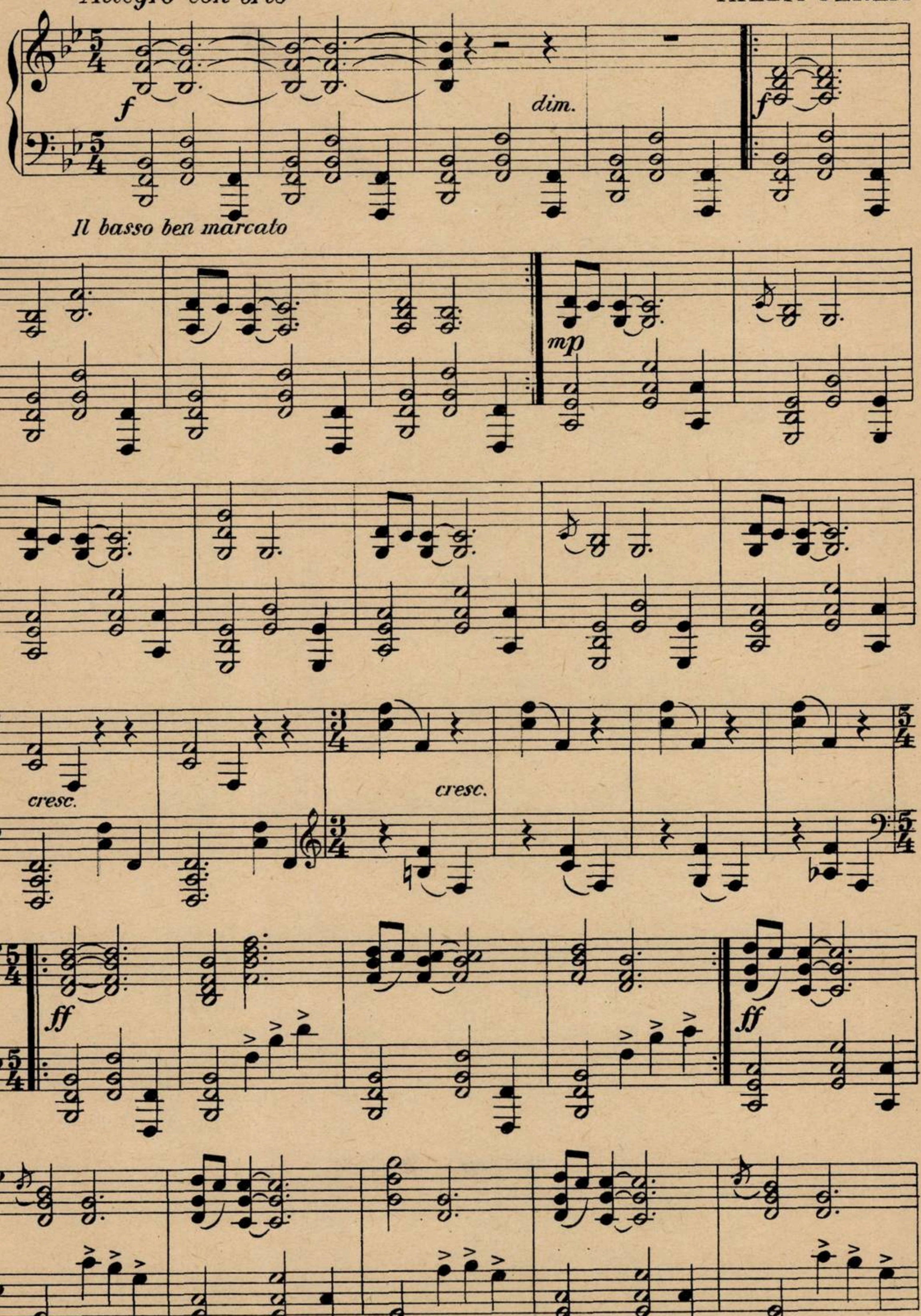
HAIDUCII

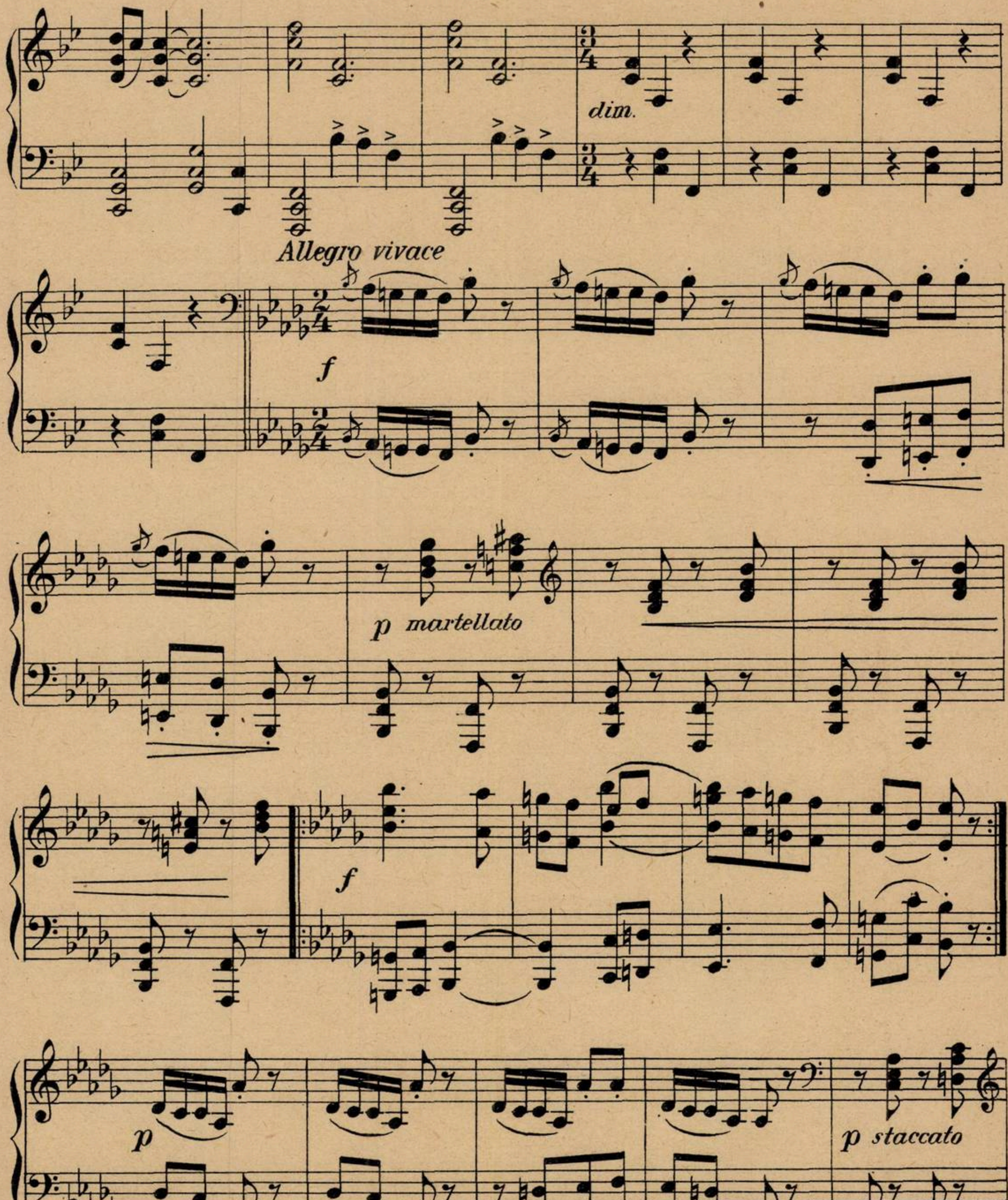
Balet în 3 acte

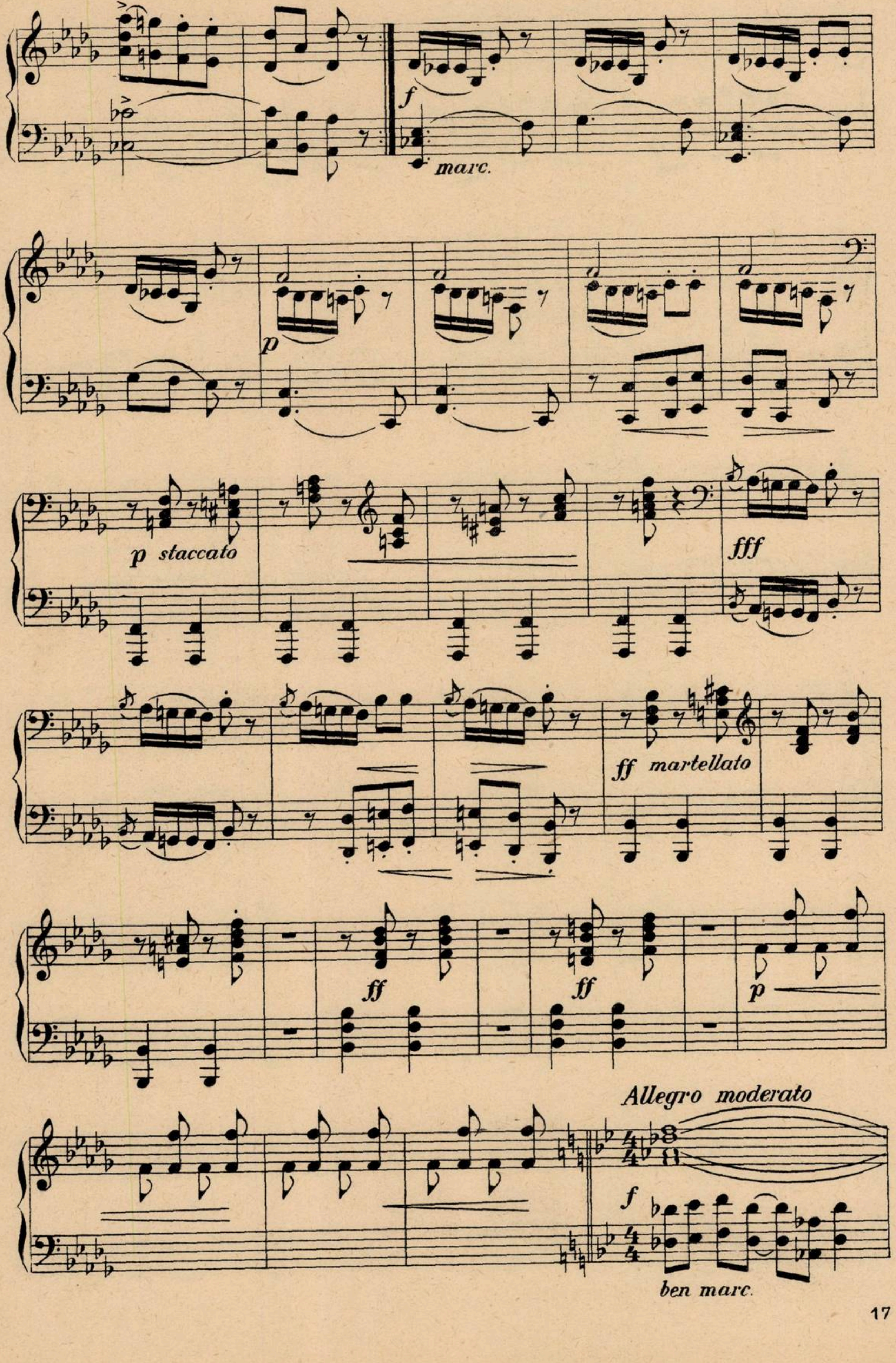
DANSUL HAIDUCILOR

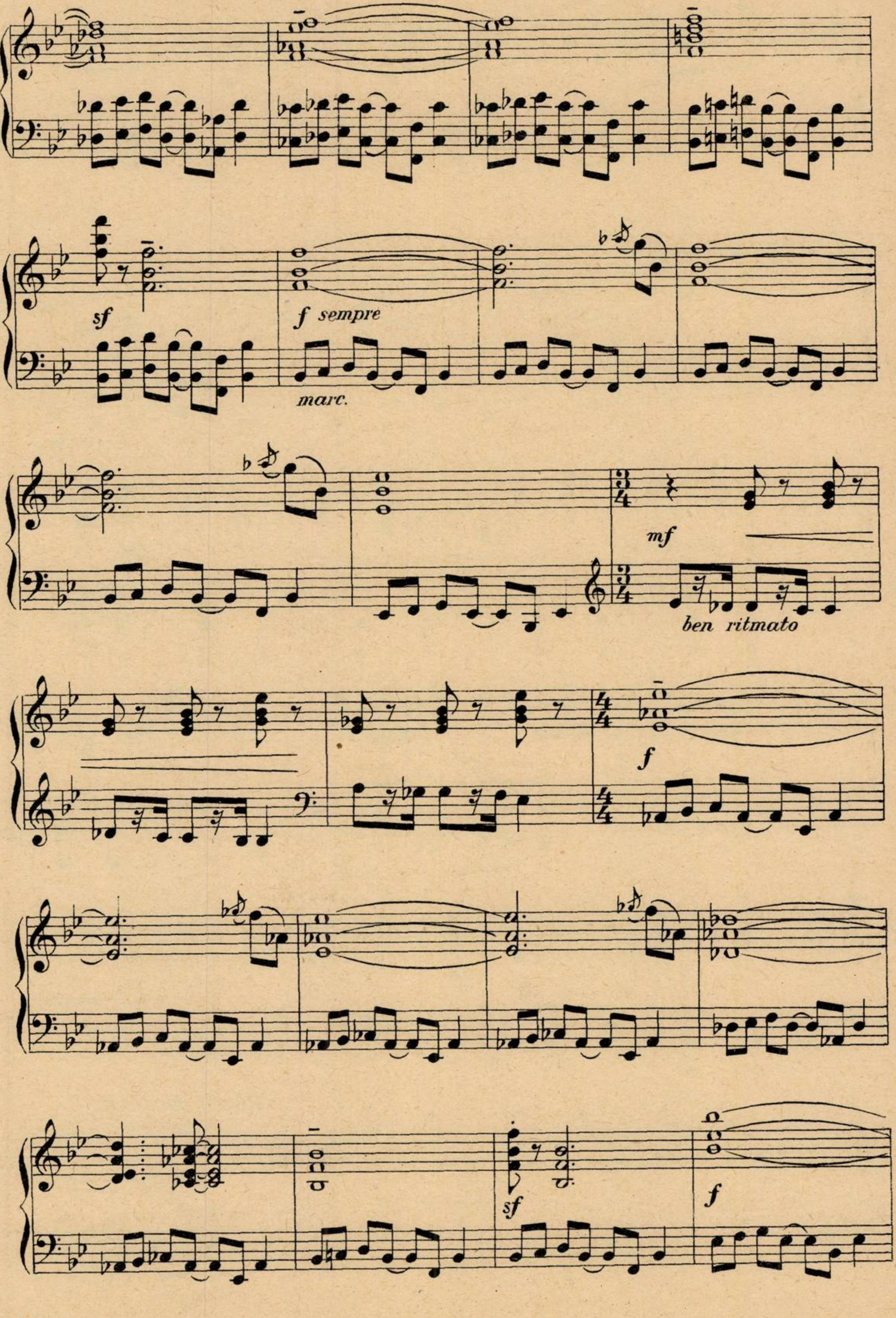
HILDA JEREA

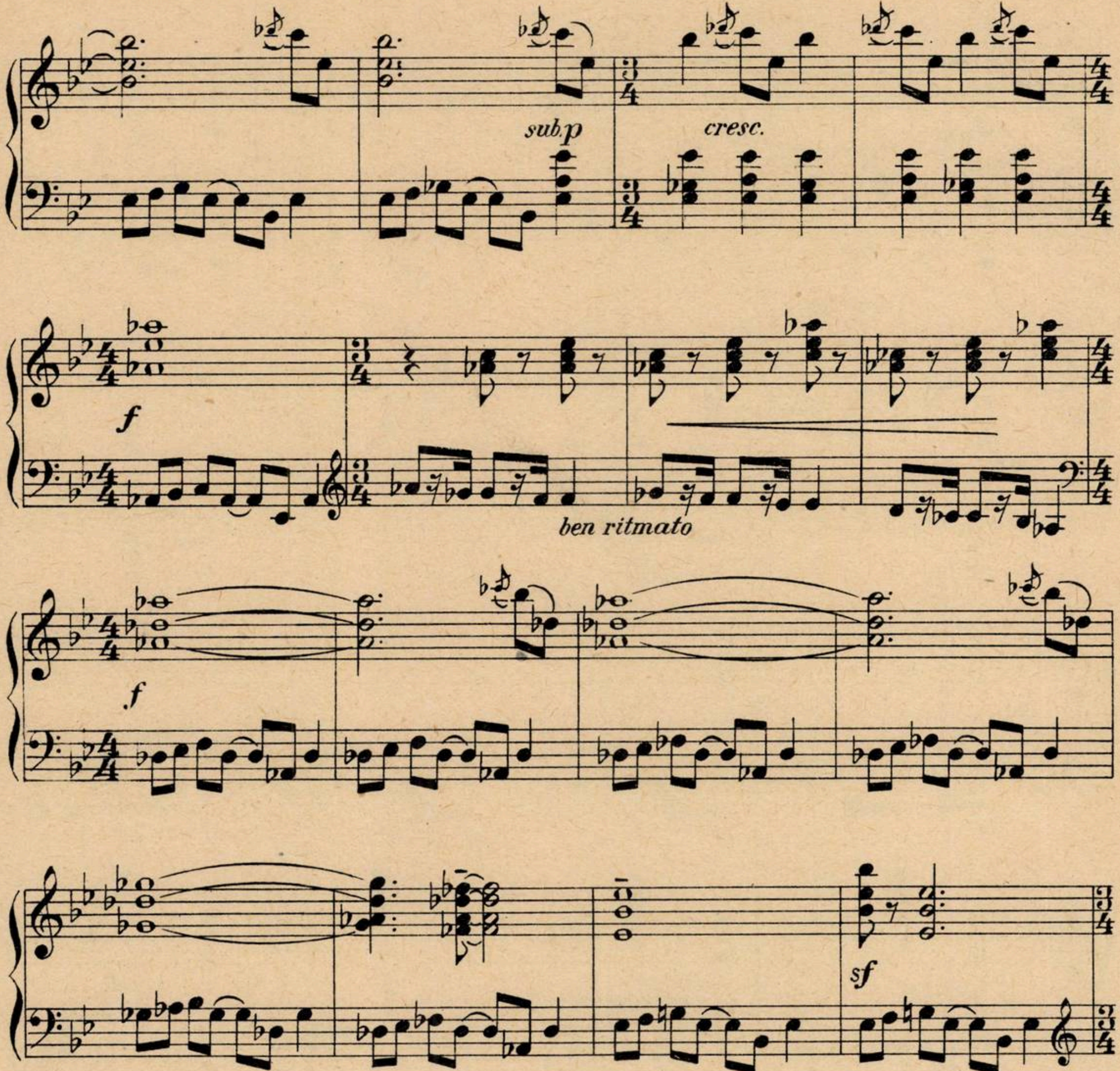
Allegro con brio

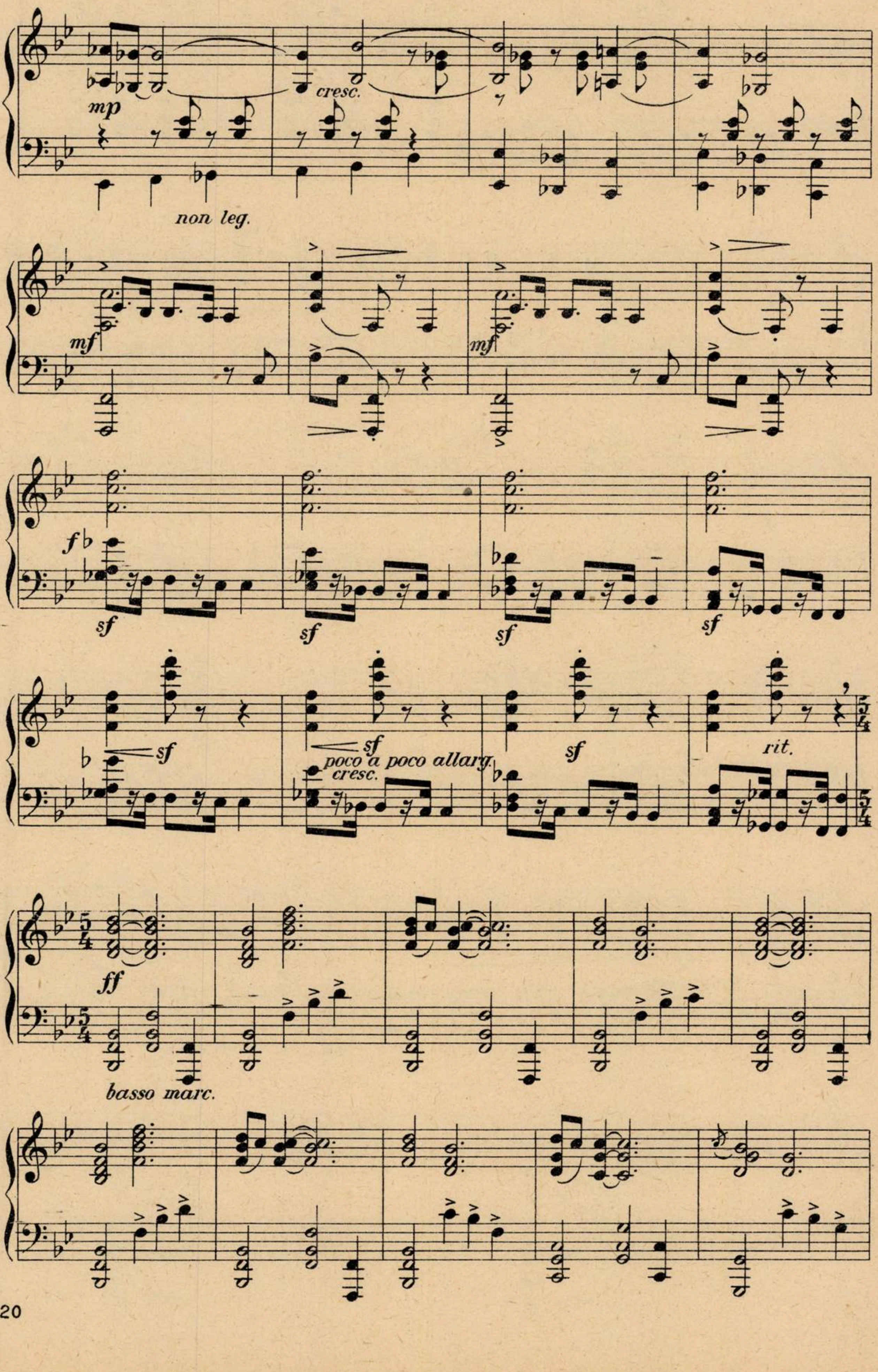

f
dim.
f
Il basso ben marcato
mp
cresc.
cresc.
ff
ff

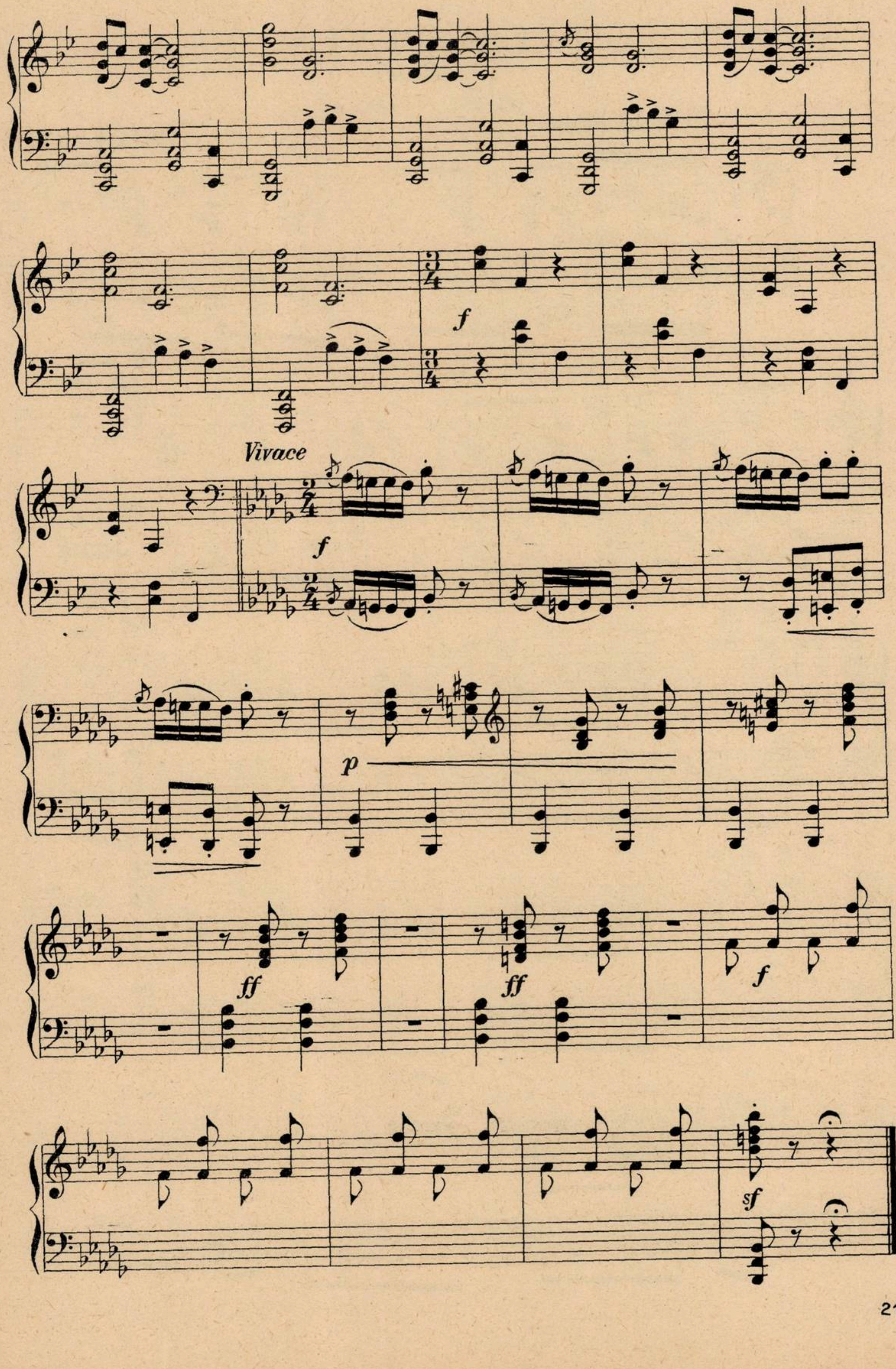

dim.
Allegro vivace
f
p martellato
f
p
p staccato
f


f
marc.
p
p staccato
fff
ff martellato
ff
ff
p
Allegro moderato
f
ben marc.


sf
f sempre
marc.
mf
ben ritmato
f
sf
f


sub.p
cresc.
f
ben ritmato
f
sf
mf
f
non leg.
f
p
sf
sf
sf
p
sf
sf


mp
cresc.
non leg.
mf
mf
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
poco a poco allarg.
cresc.
sf
rit.
5/4
ff
basso marc.

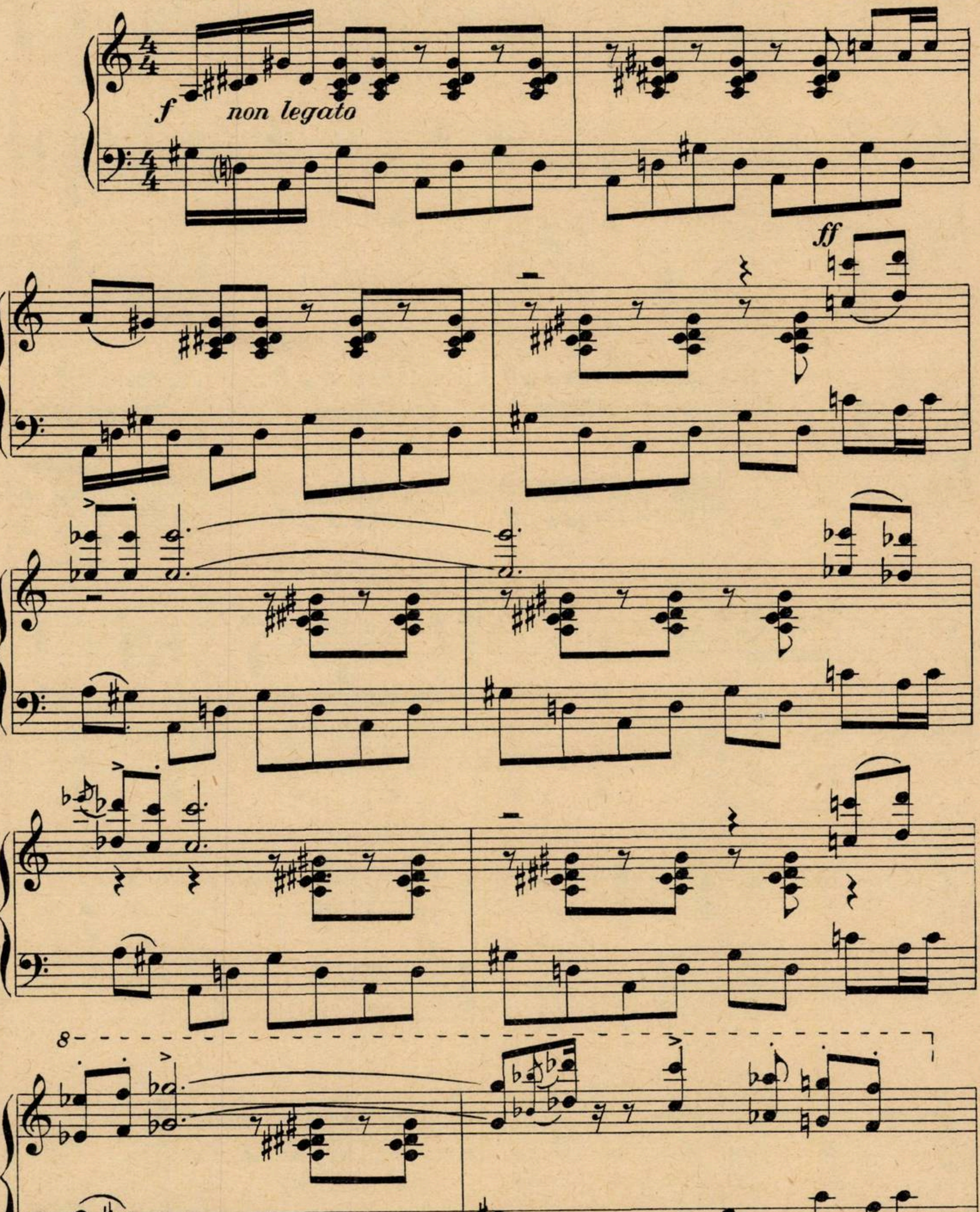

f
Vivace
f
p
ff
ff
f
sf

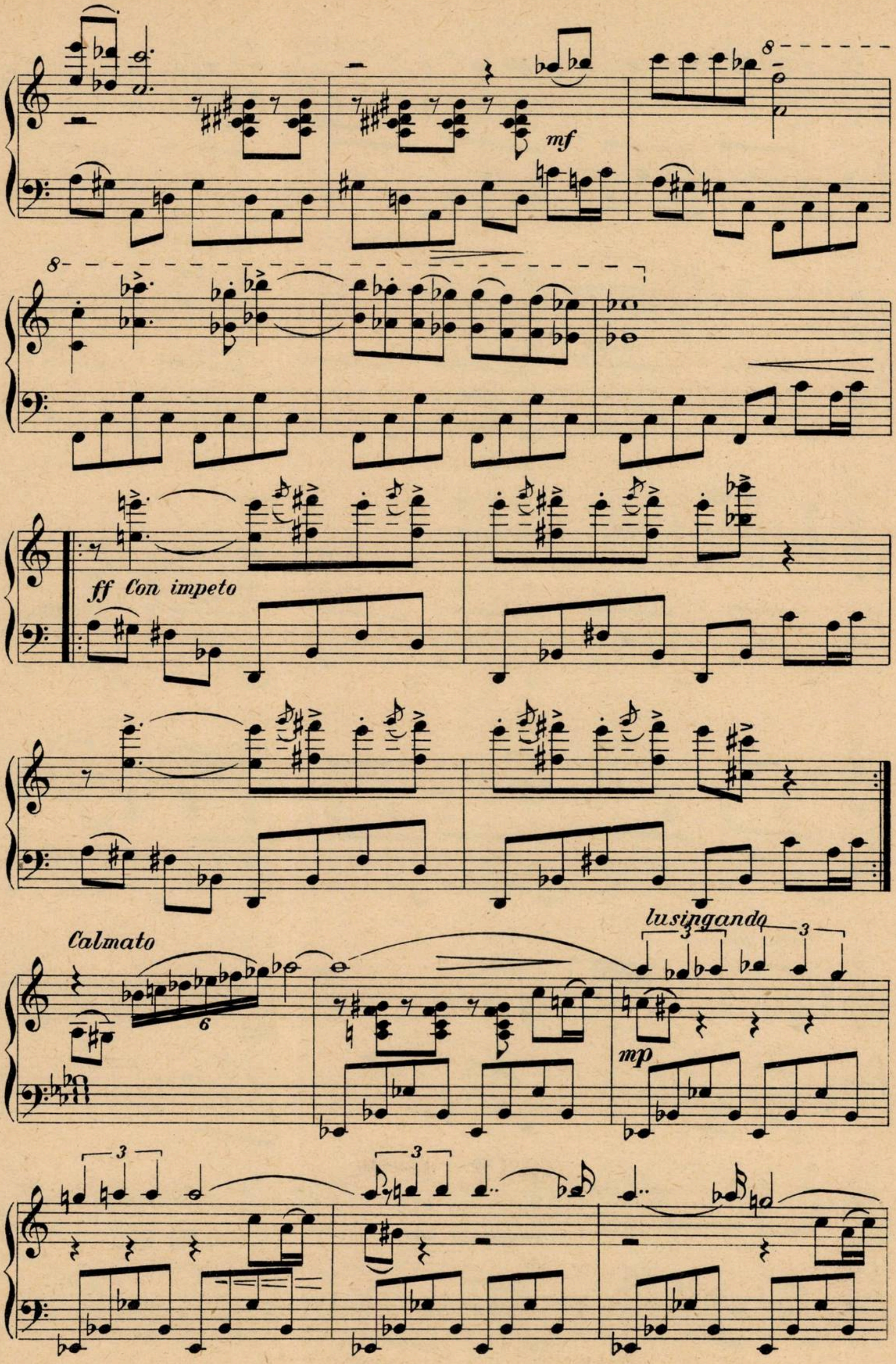
LA PIAȚĂ

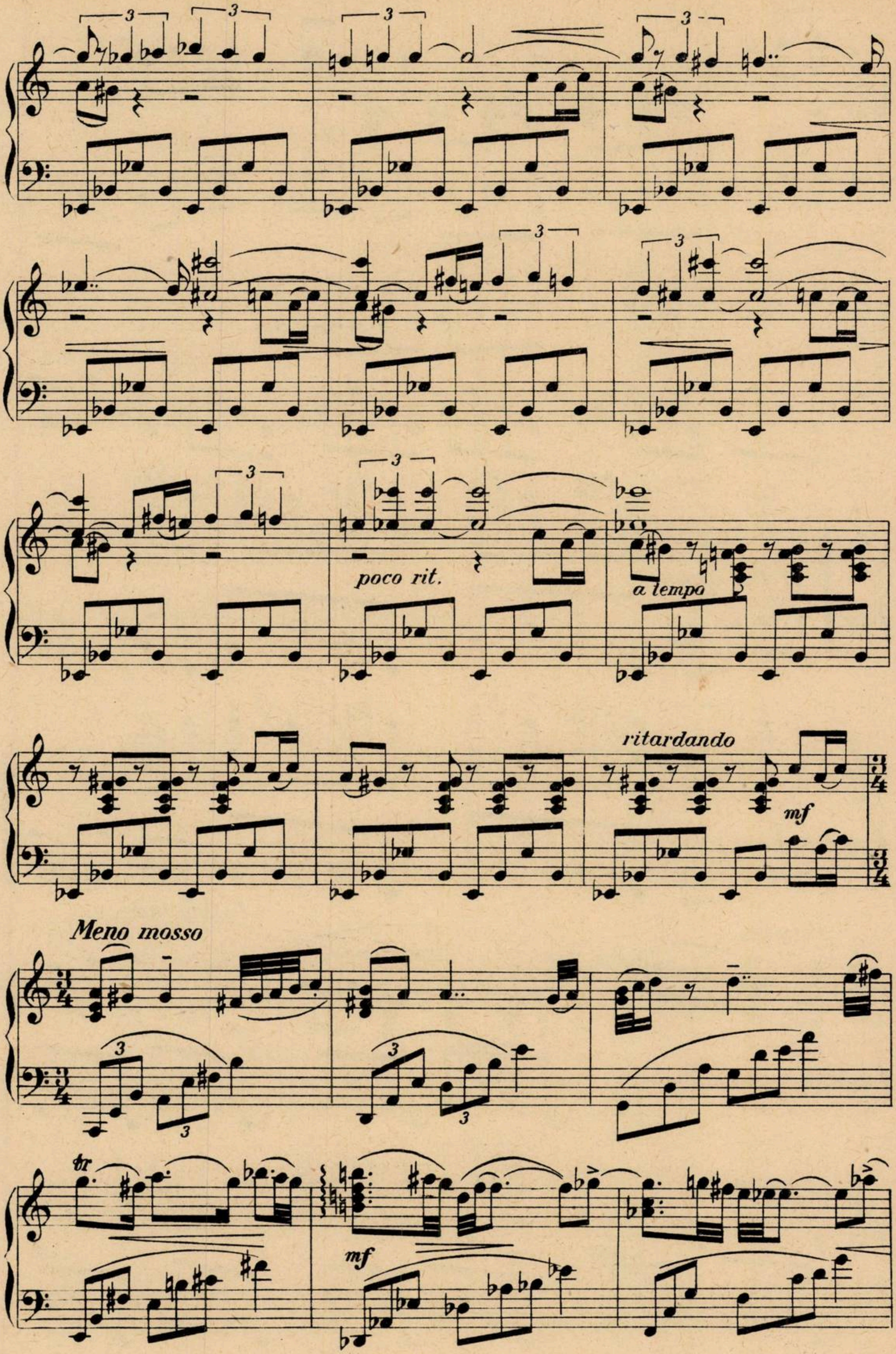
Balet

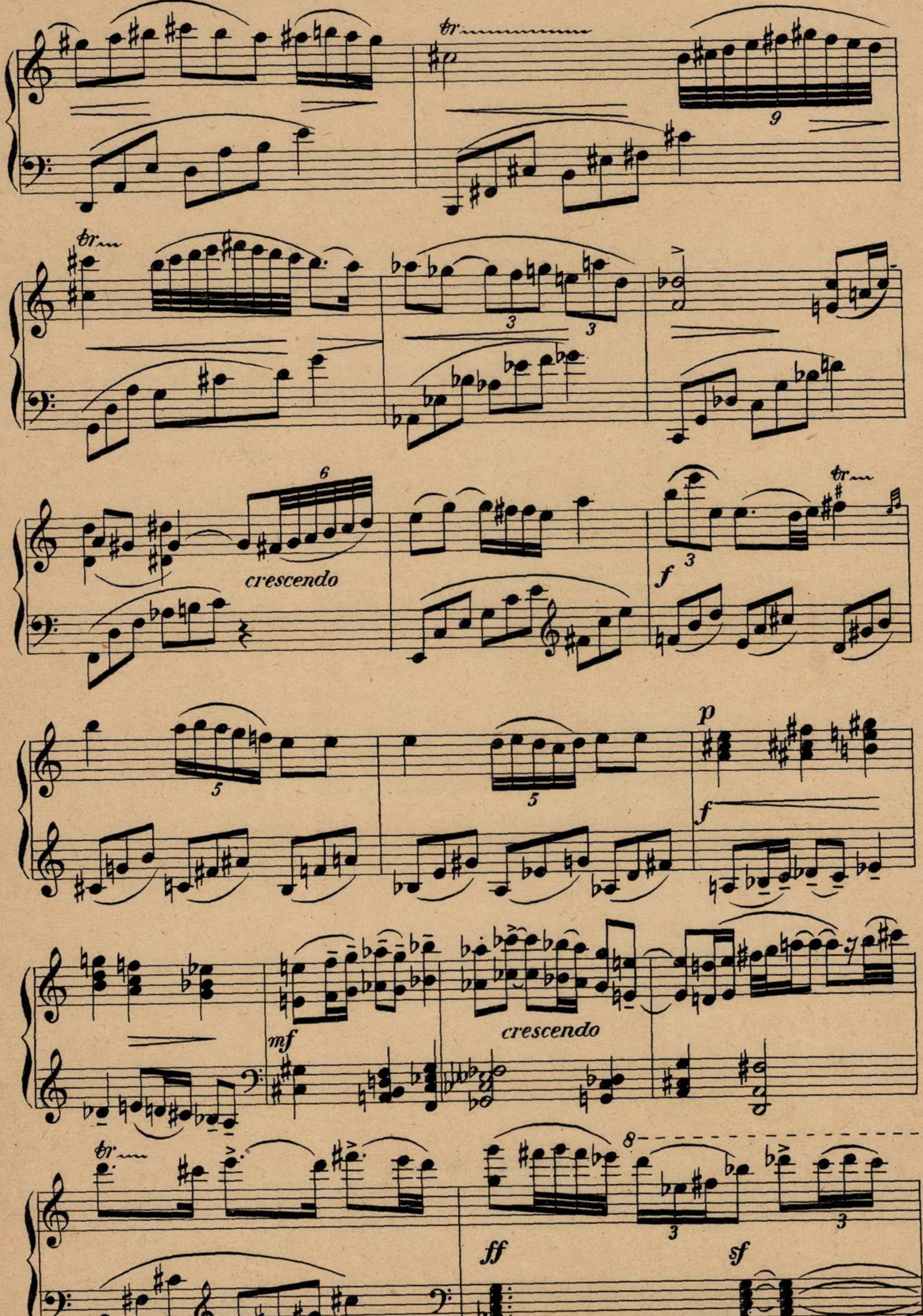
DANSUL FLORĂRESEI

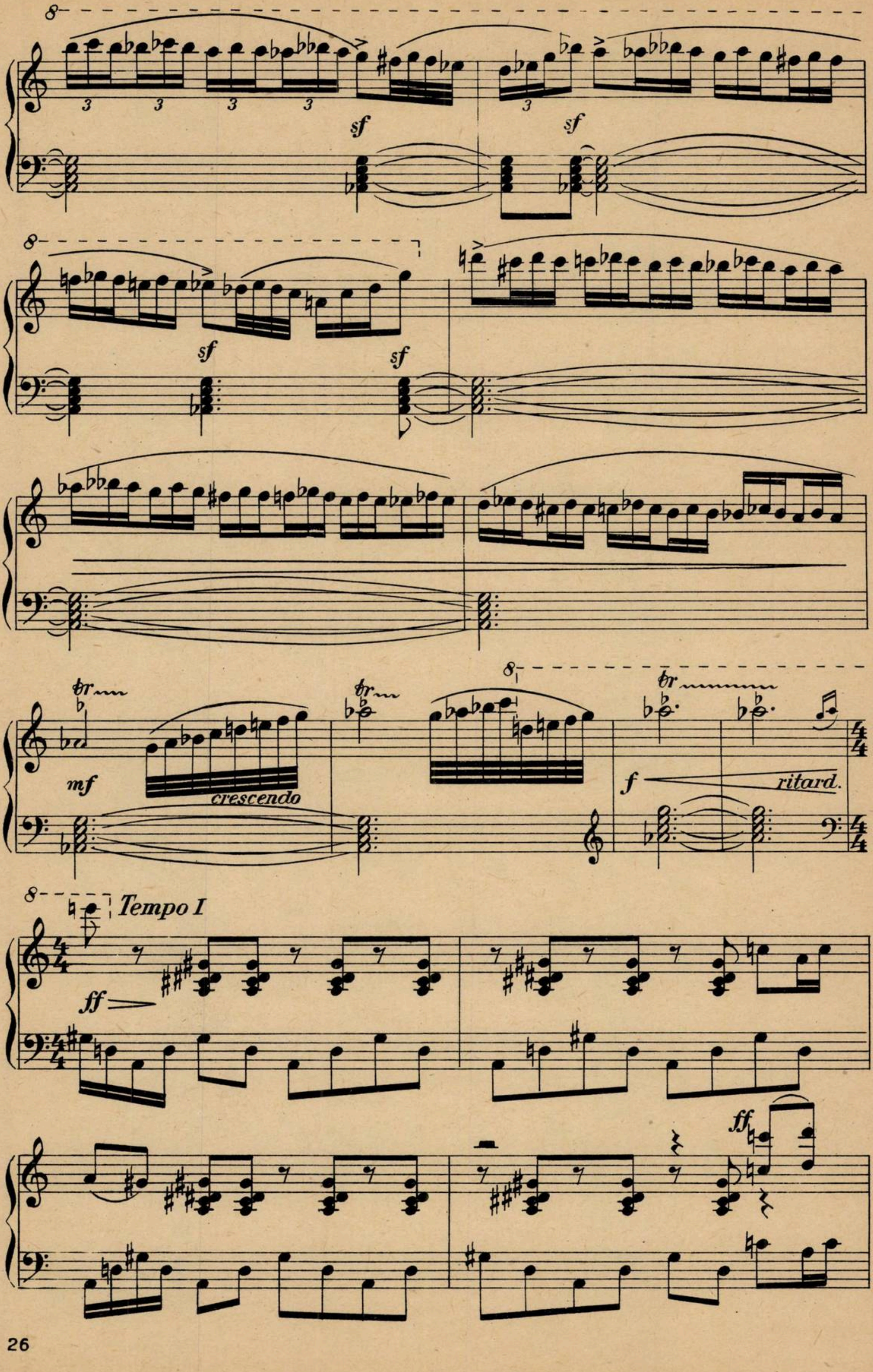
Allegro focoso **MIHAIL JORA**

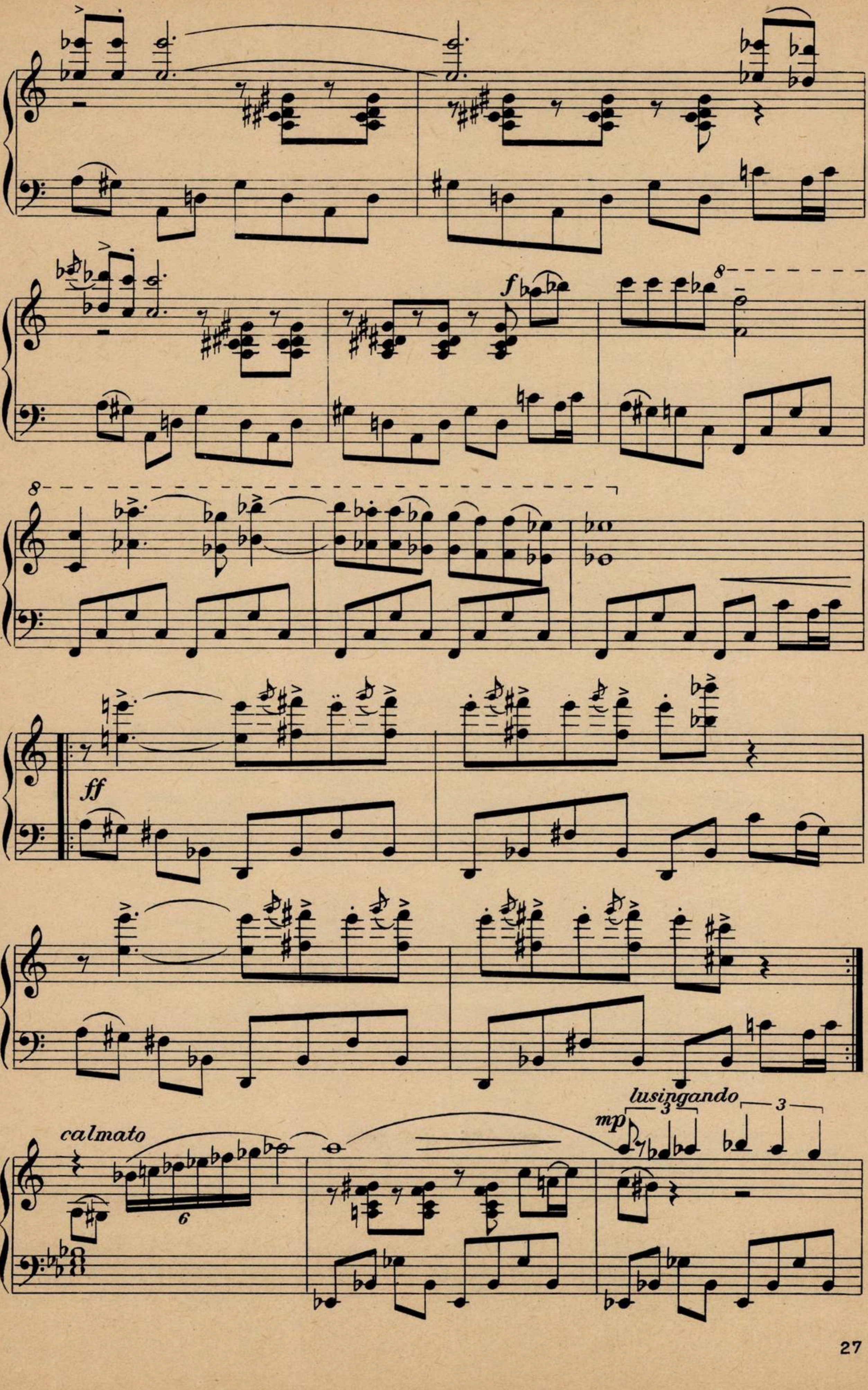

f
non legato
ff
8

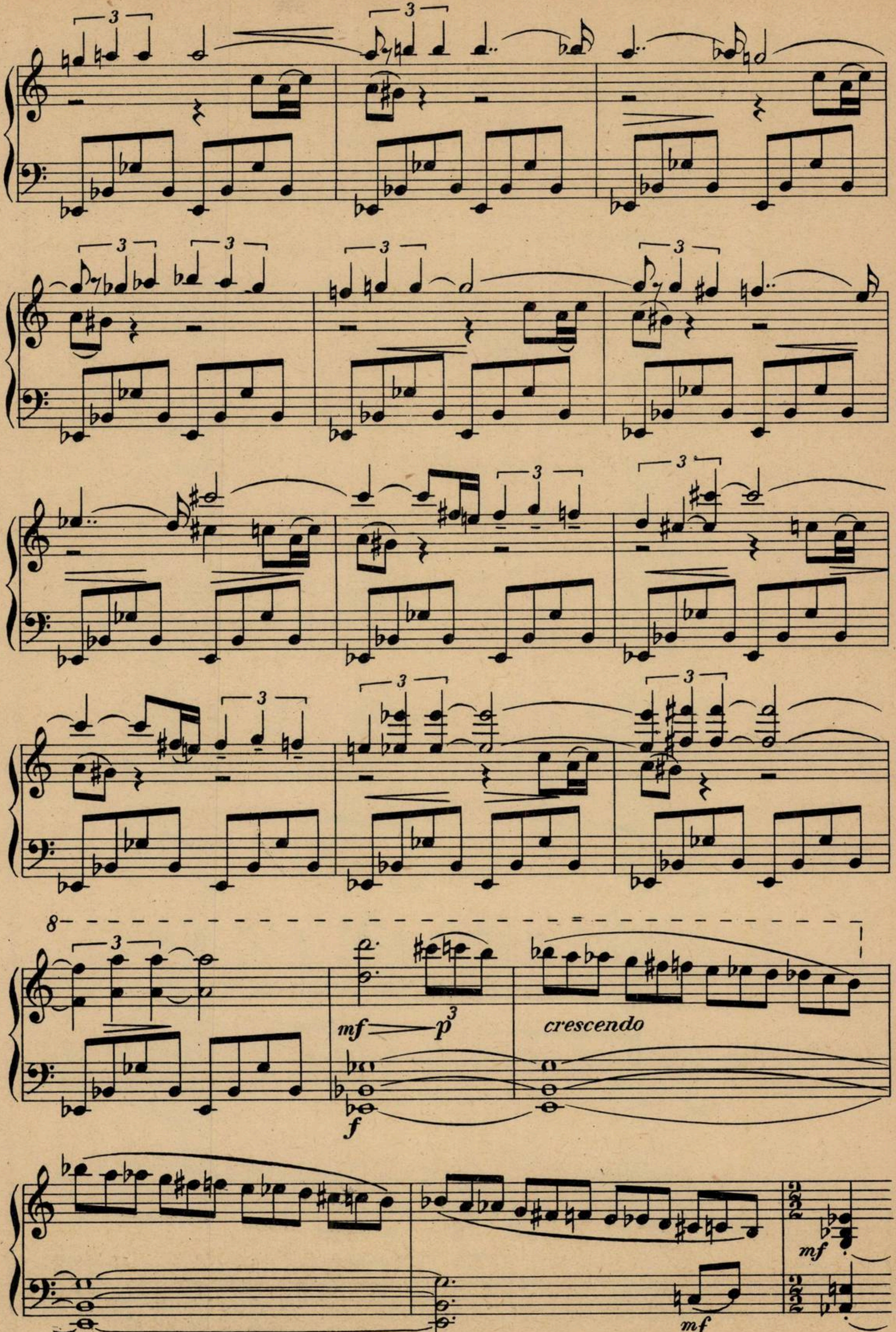

mf
8
8
ff Con impeto
Calmato
6
lusingando
3
mp


poco rit.
a tempo
ritardando
mf
Meno mosso
mf


tr
9
tr
3
3
6
crescendo
tr
f
3
5
5
p
f
mf
crescendo
tr
8
ff
3
sf
3


8
sf
sf
8
sf
sf
tr
mf
crescendo
tr
8
tr
f
ritard.
8
Tempo I
ff
ff


f
8
8
ff
calmato
6
lusingando
mp
3
3

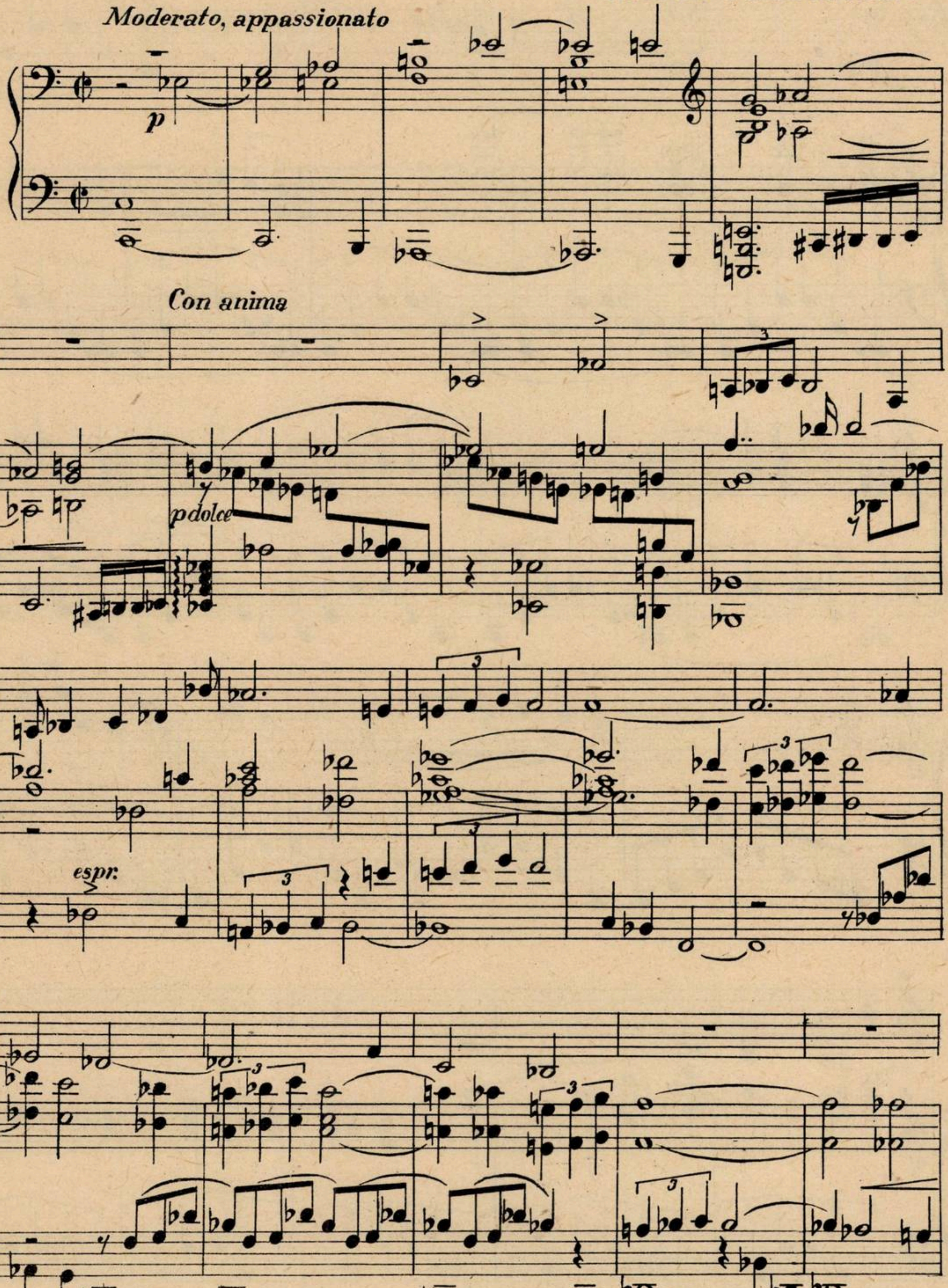

3
8
mf
p
3
crescendo
f
mf
mf

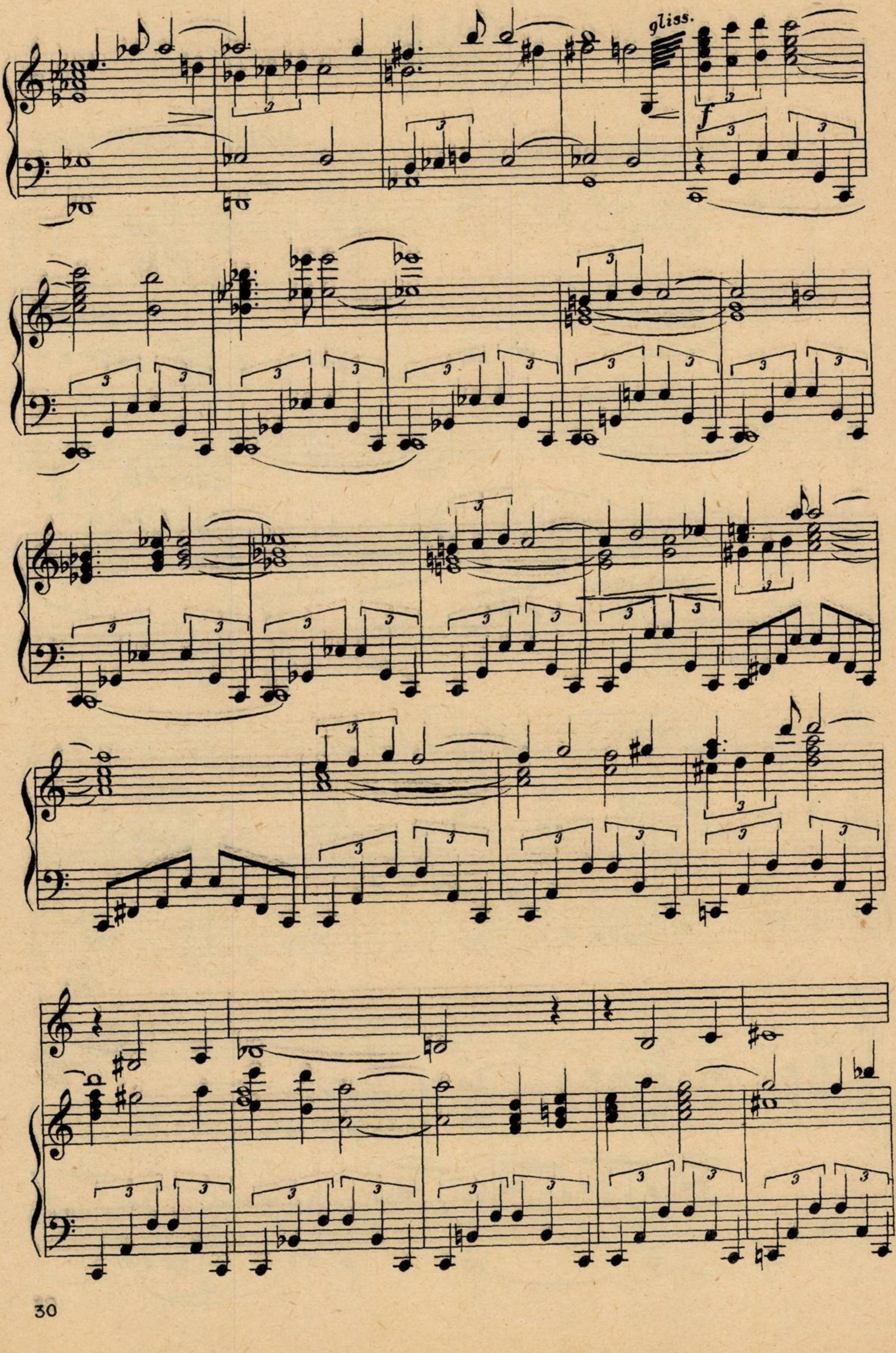
CĂLIN

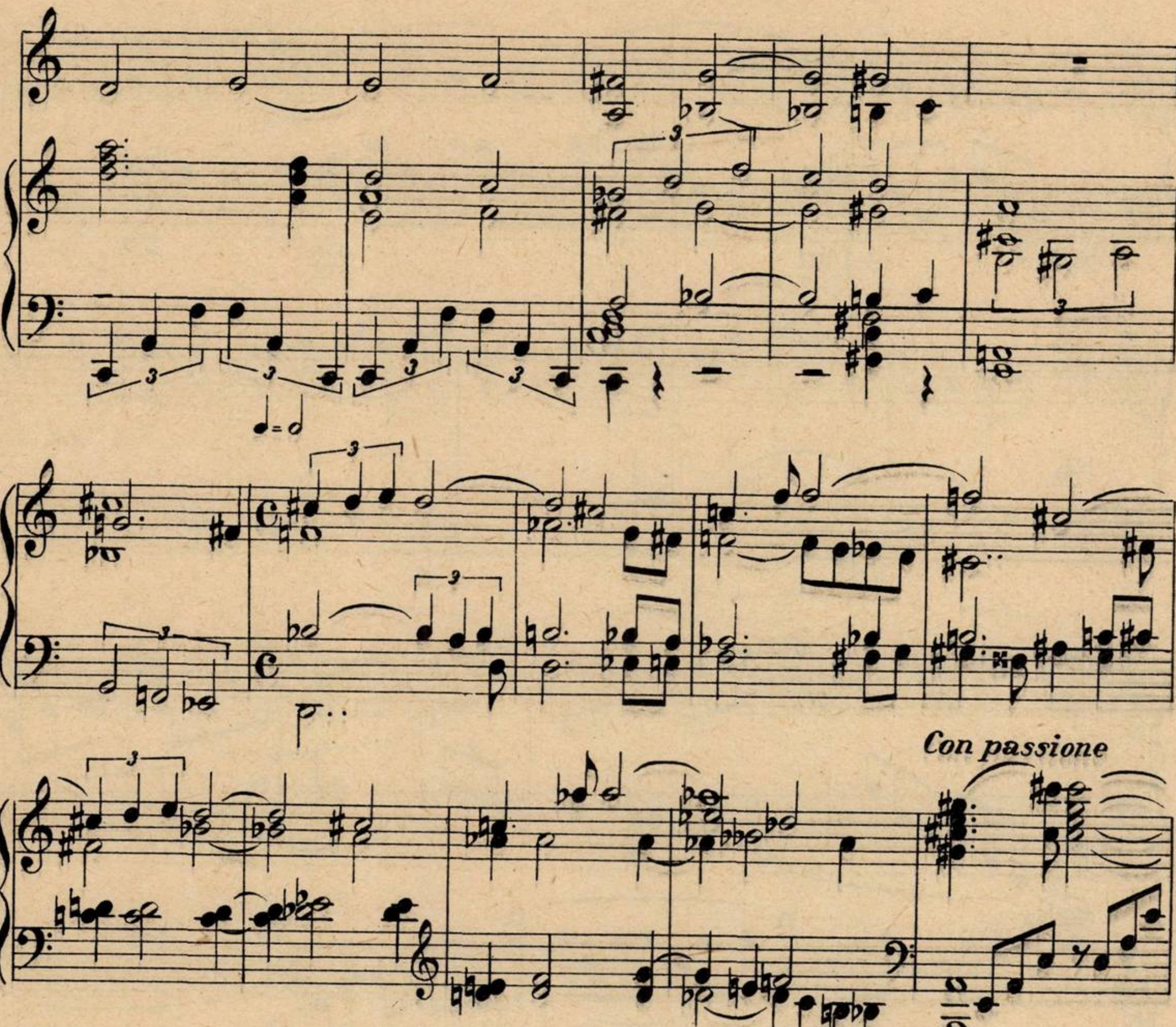
POEM COREGRAFIC

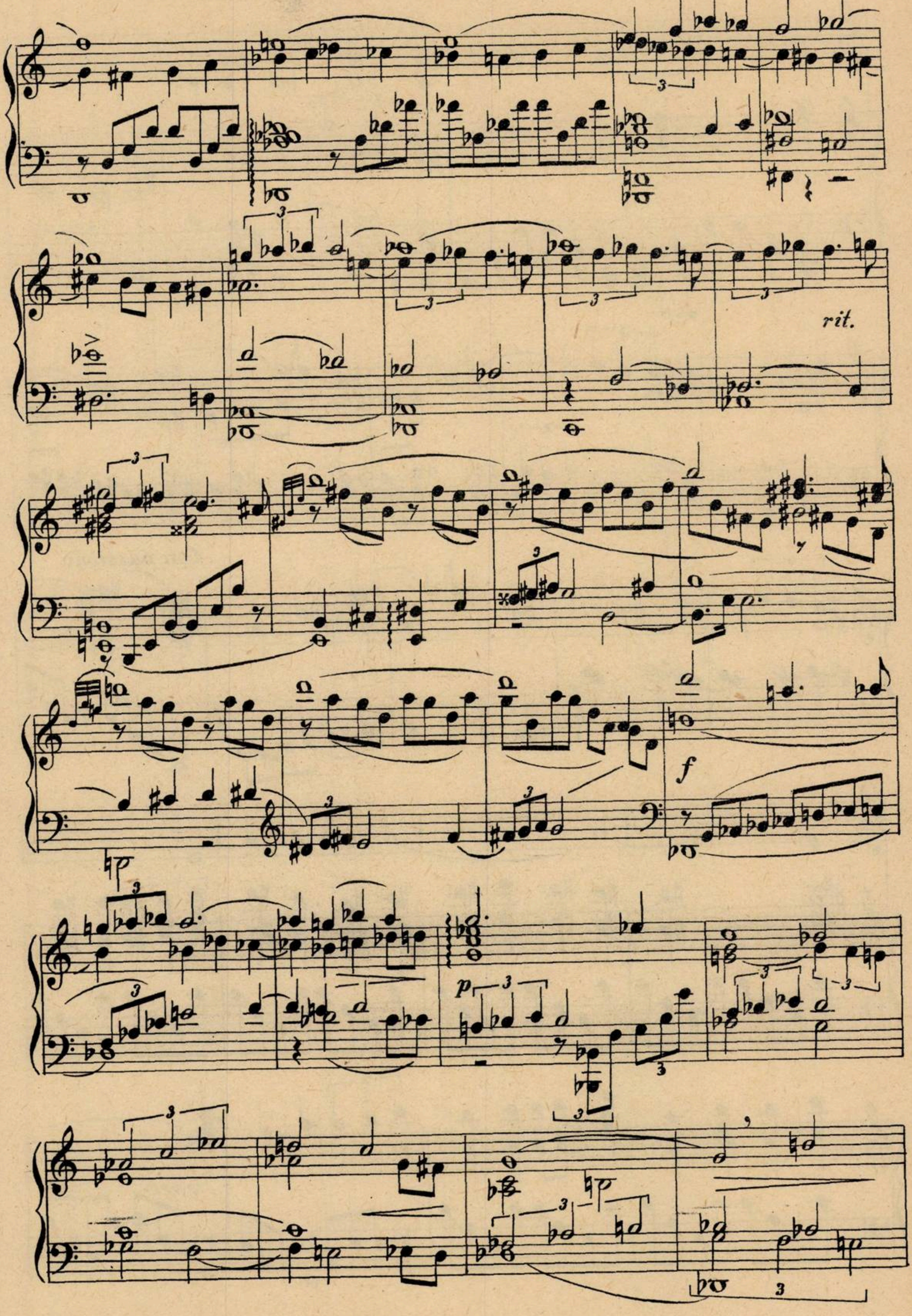
scenă din actul II

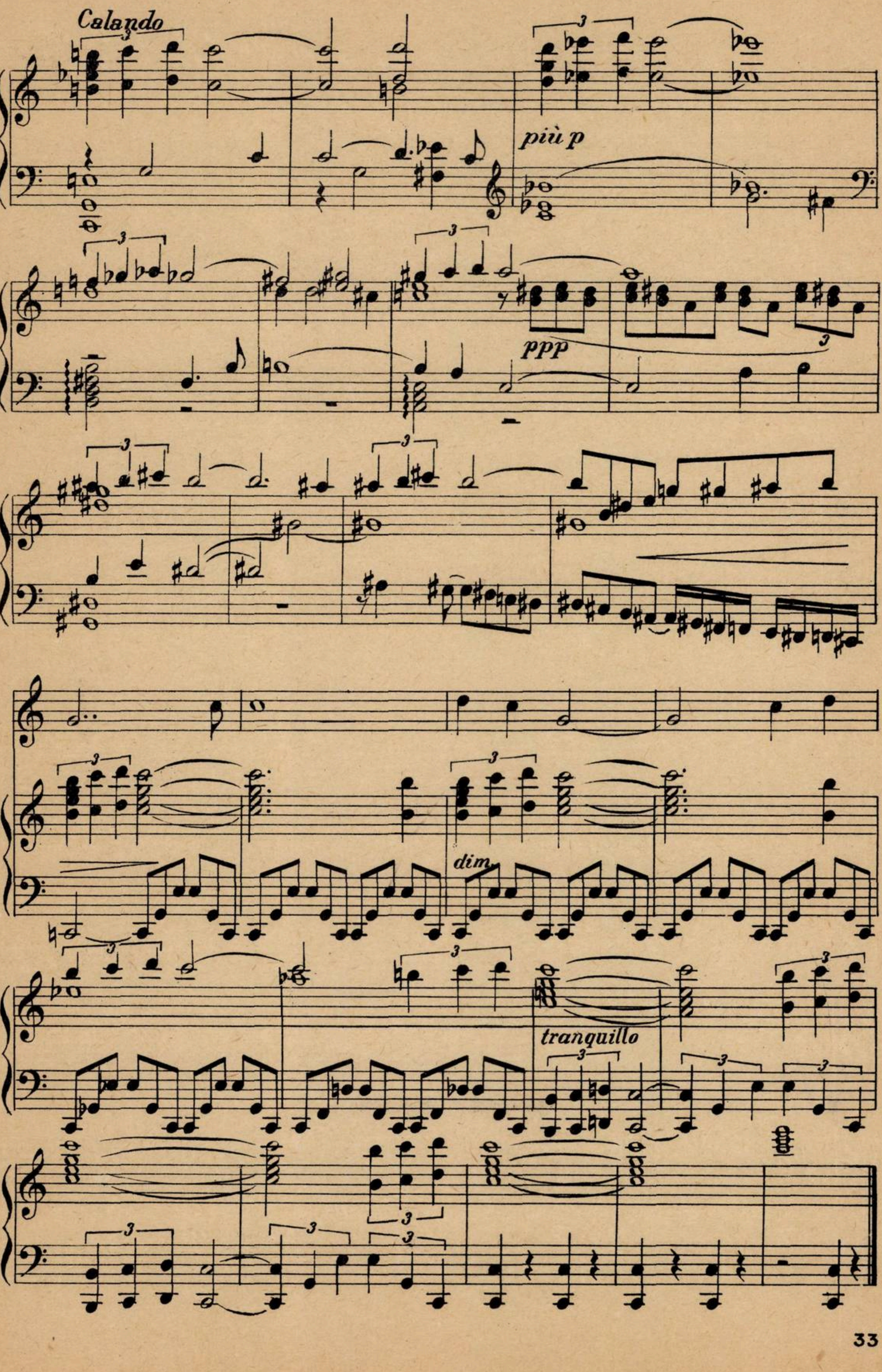
ALFRED MENDELSOHN


Moderato, appassionato
p
Con anima
p dolce
espr.
3


gliss.
f
3


♩=𝅗𝅥
Con passione
marc


rit.
f
p

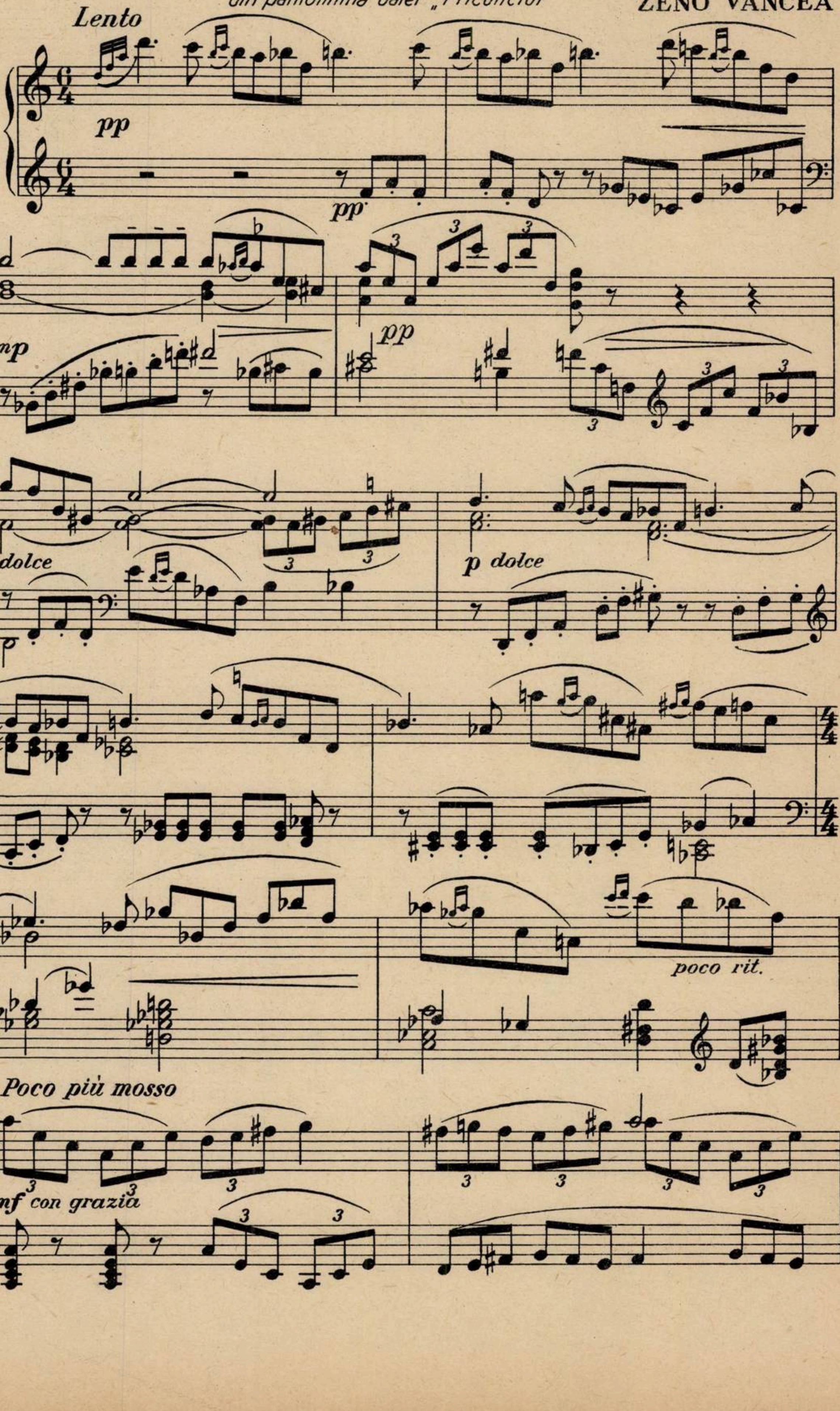

Calando
più p
ppp
dim.
tranquillo

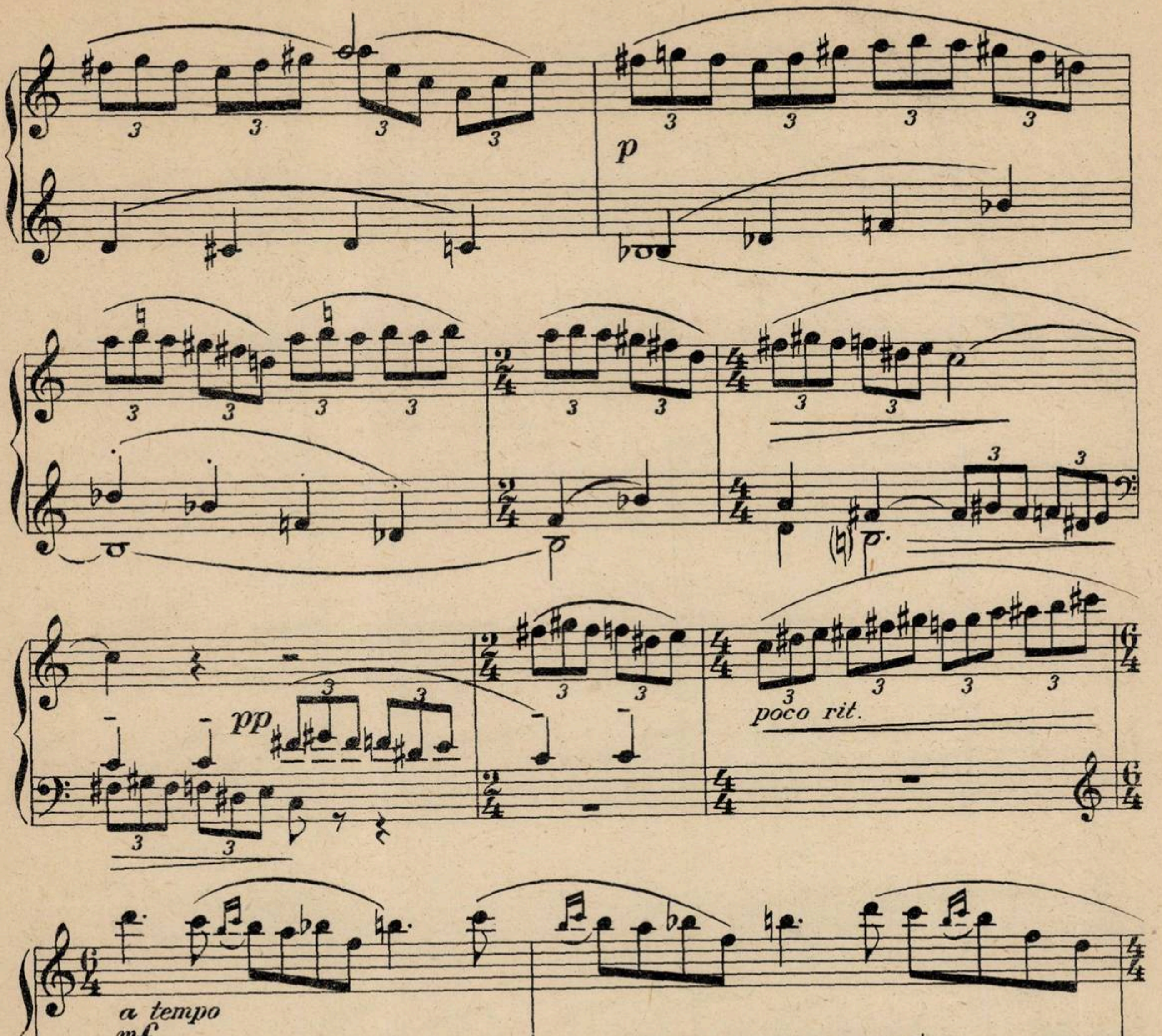
I

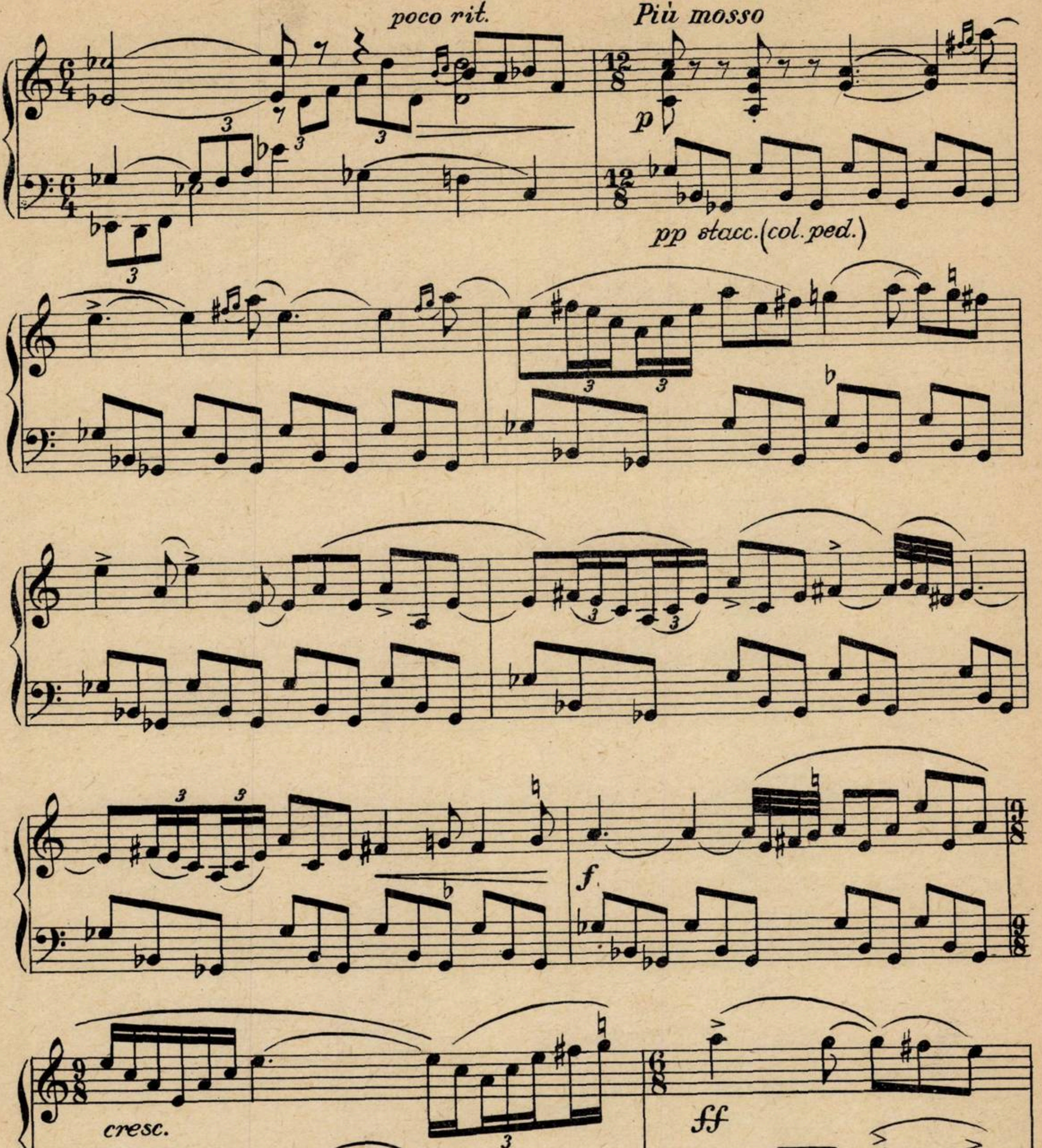
DANS LENT

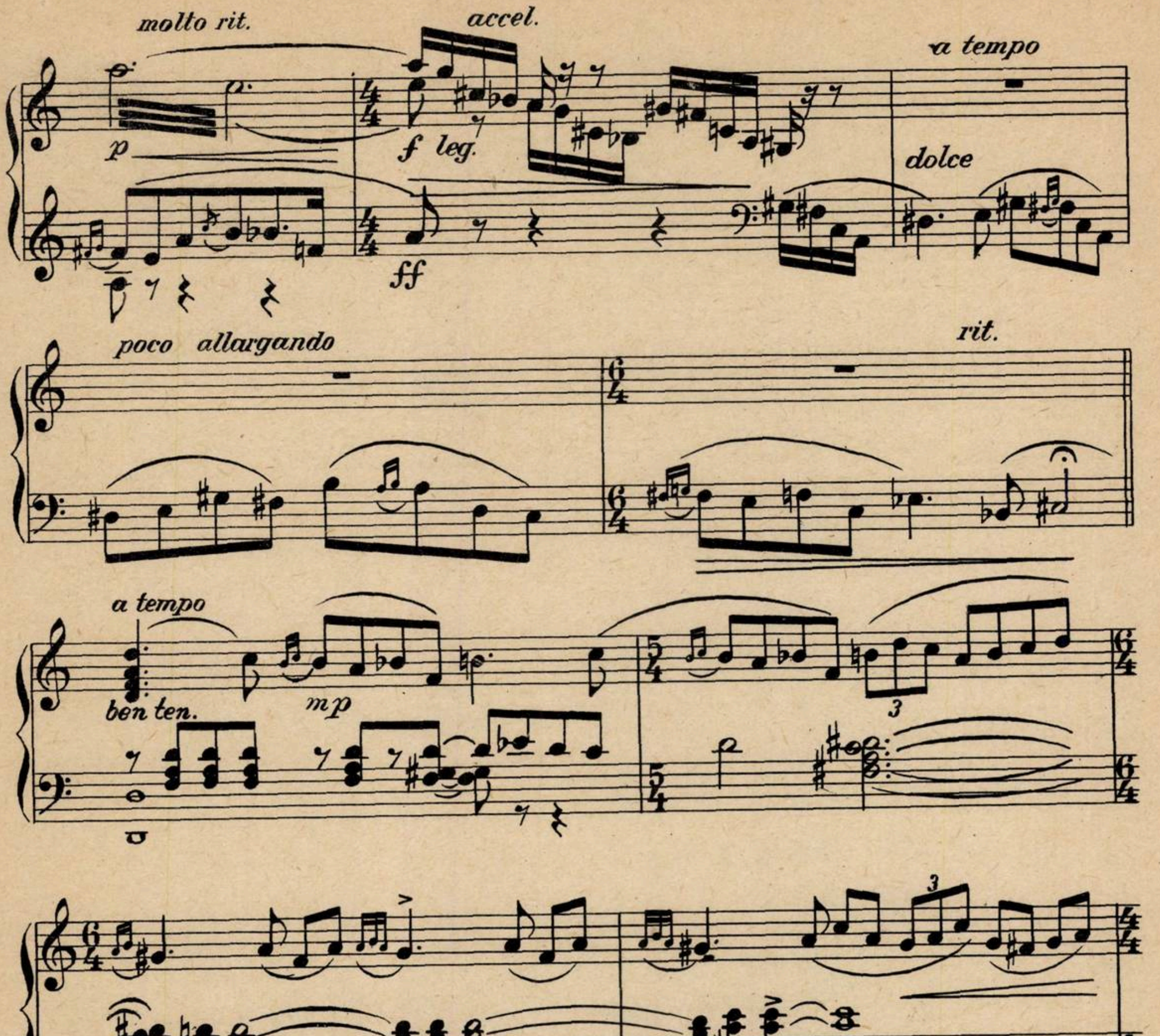
din pantomima balet „Priculiciul"

ZENO VANCEA


Lento
pp
pp
mp
pp
dolce
p dolce
poco rit.
Poco più mosso
mf con grazia

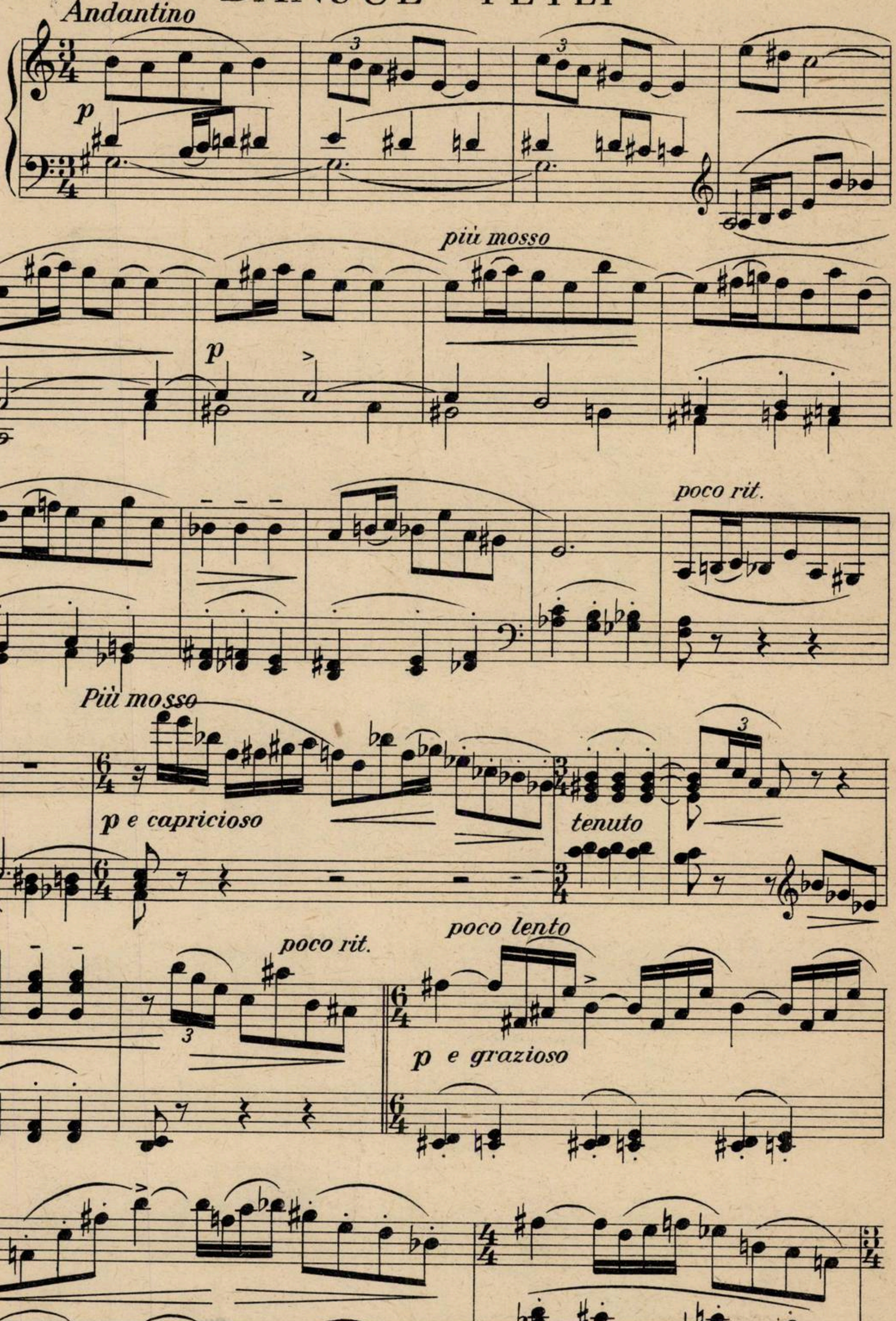

p
pp
poco rit.
a tempo
mf
f
mf
p

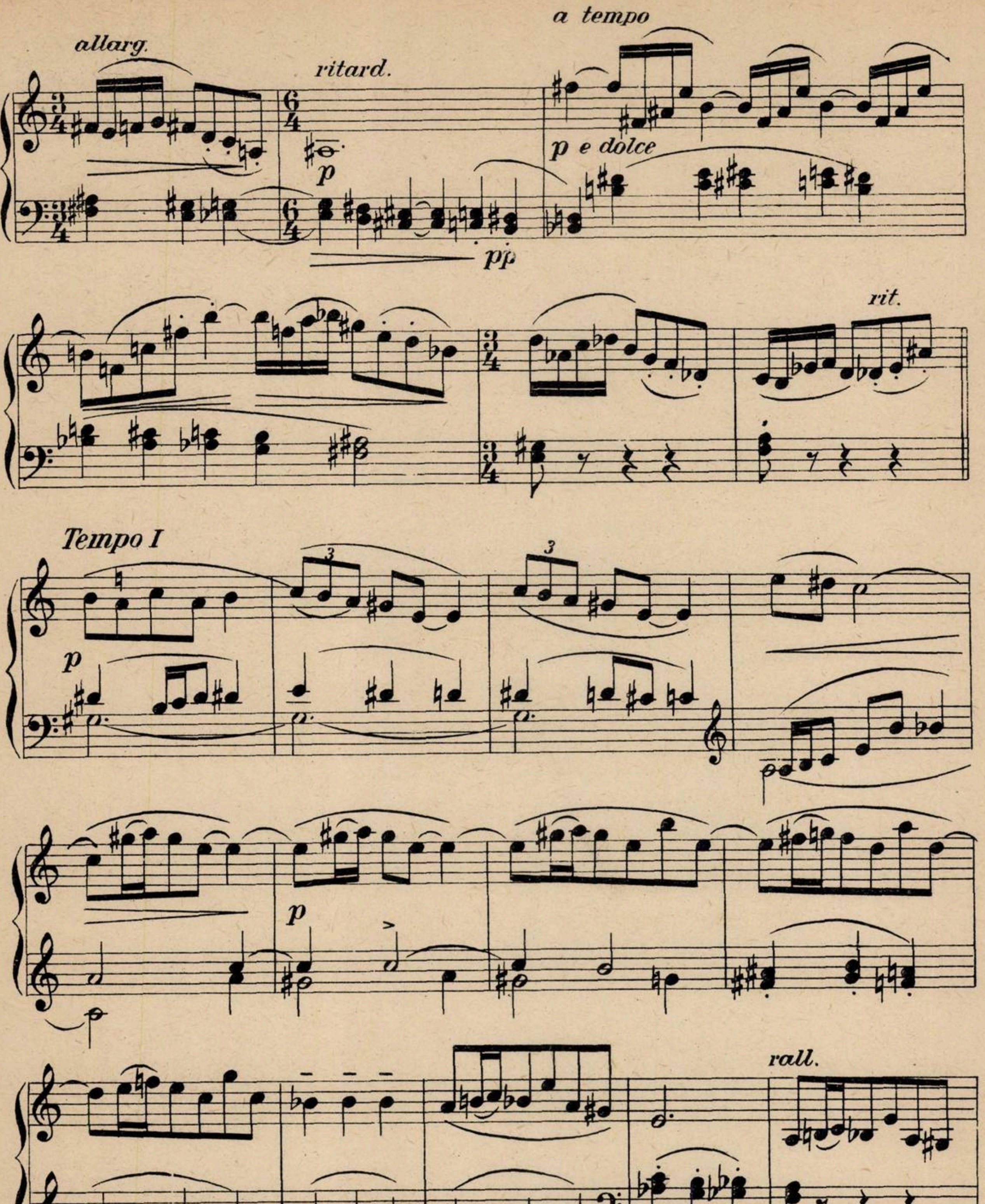

poco rit.
Più mosso
p
pp stacc.(col.ped.)
f
cresc.
ff
poco accel.
f
rit.


molto rit.
accel.
a tempo
p
f leg.
ff
dolce
poco allargando
rit.
a tempo
ben ten.
mp
3
mf
3
rit.
3
pp
3
p
mf
pp

II

DANSUL FETEI


Andantino
p
3
3
più mosso
p
poco rit.
Più mosso
p e capricioso
tenuto
3
poco rit.
3
poco lento
p e grazioso


allarg.
ritard.
a tempo
p
p e dolce
pp
rit.
Tempo I
p
p
rall.
rit.
pp
ppp

BIBLIO TRA
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Spiru Haret, 12

Telefoane:
4.24.00 interior 56
4.24.00 interior 53
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 138

MUZICA

3

1958

Cuprinsul

CREAȚIA ROMÎNEASCĂ

Aurel Stroe

Probleme de concepție și stil în muzica lui Mihail Andricu (*pag. 1*)

Viața Uniunii Compozitorilor (*pag. 11*)

DISCUȚII

Esther Magyar-Gonda

Însemnări despre dansul nostru de caracter (*pag. 13*)

Ion Totan

Pentru reînviorarea creației de fanfară (*pag. 15*)

A. Cassvan, Șt. Niculescu și A. Stroe

Printre iubitorii muzicii din Capitală (*pag. 17*)

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

Alexandru Colfescu

George Folescu (*pag. 24*)

SILUETE CONTEMPORANE

Mihai Rădulescu

Paul Hindemith (*pag. 27*)

Scurte știri (*pag. 29*)

DE PESTE HOTARE

„El Popular" din Montevideo despre muzica romînească — (pag. 30); Un turneu triumfal — *Dan Negreanu* — (pag. 31); Succese la Paris (de vorbă cu Radu Aldulescu) — *J.-V. P.* (pag. 34); Montevideo — București — *Fr. Schapira* — (pag. 35); Simfonia XI de Șostakovici — *George Bălan* — (pag. 36); Din viața muzicală a Albaniei — *Baki Kongoli* — (pag. 38).

CONCERTE — SPECTACOLE

Arta înaltă a baletului sovietic — *Hilda Jerea* (pag. 40); „Parisul pe gheață" — *Mariana Dumitrescu* — (pag. 42); Orchestre simfonice — *Fr. Wanek, V. Cristian* — (pag. 42); RECITALE: Pian — *Alfred Hoffman, Theodor Bălan* — (pag. 44); Orgă — *Theodor Bălan, V. Cristian* — (pag. 45); Violoncel — *Arminiu Cassvan* — (pag. 45); Corul Filarmonicii „George Enescu" — *Alfred Hoffman* — (pag. 46); „Othello" pe estrada Ateneului — *Al. Colfescu* — (pag. 46); Scrisori din Sibiu și Cluj — *Wolf Aichelburg, Ștefan Lakatoș* — (pag. 47).

Breviar (*pag. 48*)

Supliment

Lucrări instrumentale de Carol Miculi (II)

40 pag. 6 lei

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *George Breazul*, *Vasile Cristian*, *Liviu Rusu*, *Alexandru Tiberiu*, *Andrei Tudor*, *Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII MARTIE 3/1958

CREAȚIA ROMÎNEASCĂ

Probleme de concepție și stil în muzica lui Mihail Andricu

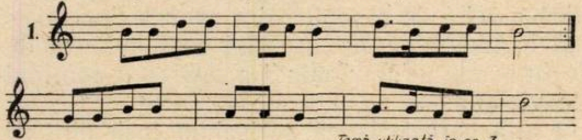
de **AUREL STROE**

Una din preocupările fundamentale ale compozitorilor care și-au conturat stilul în cel de al treilea deceniu al secolului nostru, a constat în realizarea unei sinteze perfect unitare între cîntecul popular romînesc și formele simfonismului occidental. Întreaga creație a lui Mihail Andricu se înscrie în sfera acestei probleme. Este cunoscut faptul că în procesul de asimilare al folclorului de către un compozitor, se pot distinge trei momente (după Bartók) : folosirea melodiei populare așa cum a fost culeasă ; crearea de melodii în stil popular, și, în fine, înglobarea substanței folclorice într-un stil coerent, propriu compozitorului. Această ultimă etapă presupune o asimilare atît de pronunțată a materialului folcloric încît contururile melodico-ritmice ale acestuia mai pot fi desprinse numai în urma unei analize de stil minuțioase.

În opera lui Mihail Andricu, cu toate că cele trei etape se disting cu ușurință, nu poate fi vorba de o delimitare precisă a acestora (în special în privința primelor două). Astfel, prima etapă deși e dominată de preocuparea dezvoltării melodiei populare în forme simfonice, nu exclude temele create de compozitor în stil popular, iar în cea de a doua etapă, cînd compozitorul a părăsit utilizarea directă a sursei folclorice în favoarea unei melodici proprii cu caracter romînesc, apar germenii perioadei de maturitate cînd elementul popular, complet metamorfozat, este utilizat cu „siguranța și libertatea poetului ce-și mînuiește limba maternă".

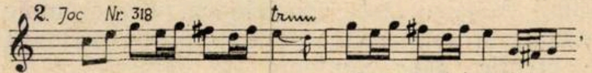
Primele lucrări ale lui Mihail Andricu ne surprind prin consecvența cu care este atacată problema esențială a muzicii romînești din acea perioadă : dezvoltarea cîntecului popular în forme mari. Dacă poemul pentru pian și orchestră op. 1 este încă tributar muzicii franceze — în special lui Gabriel Fauré — în Suita pentru orchestră op. 2, se folosesc în final două melodii populare care sînt amplificate după principiile temei cu variații, pentru ca această mișcare să se încheie cu o fugă ce utilizează în momentele culminante suprapunerea temelor. Lucrarea imediat următoare — „Trei tablouri simfonice" (Premiul I George Enescu 1924) — deși mai modestă din punct de vedere al formelor — predomină forma de lied — reușește să integreze mai bine melodia populară în structura simfonică. În procesul de soluționare a acestei probleme se limpezesc pentru prima oară particularități de stil care, începînd cu această lucrare de tinerețe, vor străbate prin întreaga creație a lui Mihail Andricu. Ni se pare elocventă în această privință în primul rînd alegerea elementului folcloric : cîntecele folosite (în această perioadă majoritatea provin din colecția de cîntece din Bihor de Béla Bartók) se remarcă prin „tempo giusto", simetrie în construcția rîndurilor melodice și predilecție pentru modurile majore (ionianul și lidianul medieval). Iată cîteva exemple :

1. Cîntec de joc Nr 250 Colecția Bartók Bihor (Sebiș)



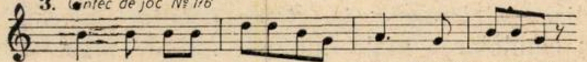
Temă utilizată în op. 3

2. Joc Nr: 318



Temă utilizată în op. 3

3. Cîntec de joc Nr 176

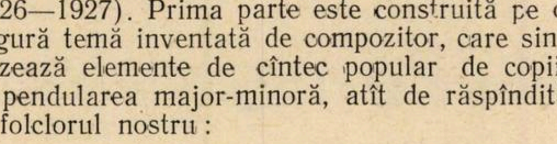


Temă utilizată în octett op. 8

Aceste caracteristici ușurează folosirea în mod direct a melodiilor respective ca teme, care vor fi dezvoltate după toate legile muzicii clasice, fără ca incompatibilitatea între structura formală intimă a folclorului și cea a muzicii culte de origine occidentală să se facă resimțită. Corolarul pe plan expresiv al acestei concordanțe în cadrul limbajului este sentimentul de seninătate și echilibru spiritual ce-l degajă majoritatea operei lui Mihail Andricu. Tot aici este și originea diferenței ce crește cu timpul între stilul lui Andricu şi cel al altor colegi ai săi care pornesc de la aceleaşi temeiuri. Astfel, Sabin Drăgoi şi mai tîrziu Paul Constantinescu caută să utilizeze în compoziţii ceea ce este caracteristic melosului popular, soluţionînd problema invers : ei pornesc de la materialul folcloric brut şi caută celelalte elemente ale limbajului (armonie, contrapunct, formă) în funcţie de acesta. De aceea, în timp ce aceşti compozitori reuşesc mai bine în forme ce exclud travaliul tematic, reuşita principală a lui Mihail Andricu rămîne în domeniul formelor riguroase, în special forma sonată. Pe de altă parte, soluţia lui Mihail Andricu poate da naştere la un inconvenient prin faptul că mărginindu-şi sursa de inspiraţie melodică într-o singură direcţie, se simte o oarecare restrîngere a paletei care dă naştere, cîteodată, la pericolul de a cădea în manierism, pericol complet înlăturat atunci cînd asimilarea folclorului fiind efectuată, invenţia compozitorului se manifestă din plin, eliberată de formulele melodice împrumutate din colecţii sau create în spirit popular. Această tendinţă apare din ce în ce mai evidentă în ultimii ani. Un corolar al acestei atitudini faţă de folclor este diferenţa fundamentală între Mihail Andricu şi — de exemplu — Paul Constantinescu în tratarea problemei modale. In timp ce modurile constituie la acesta din urmă baza construcţiei muzicale în majoritatea creaţiilor sale, generînd funcţiuni şi înlănţuiri armonice noi, în muzica lui Mihail Andricu modalul este întrebuinţat ca un mijloc de colorare a structurii tonale, fără ca să acţioneze asupra celorlalte elemente ale limbajului. Cu toate acestea, „colorantul" modal este permanent în muzica lui Mihail Andricu şi îşi va urma evoluţia lui împreună cu celelalte componente ale stilului astfel încît, de la simpla urcare lidică a treptei a patra şi coborîrea mixolidică a celei de a şaptea din primele lucrări, şi pînă la libertatea cu care sînt combinate modurile între ele în Simfonia I-a, există o continuitate vizibilă.

O altă caracteristică sezisabilă încă din primele lucrări, şi care va domina toată creaţia lui Mihail Andricu este conciziunea. Un exemplu strălucit în acest sens, oferit de prima perioadă de creaţie, este Simfonia de cameră op. 5 (1926—1927). Prima parte este construită pe o singură temă inventată de compozitor, care sintetizează elemente de cîntec popular de copii, cu pendularea major-minoră, atît de răspîndită în folclorul nostru :

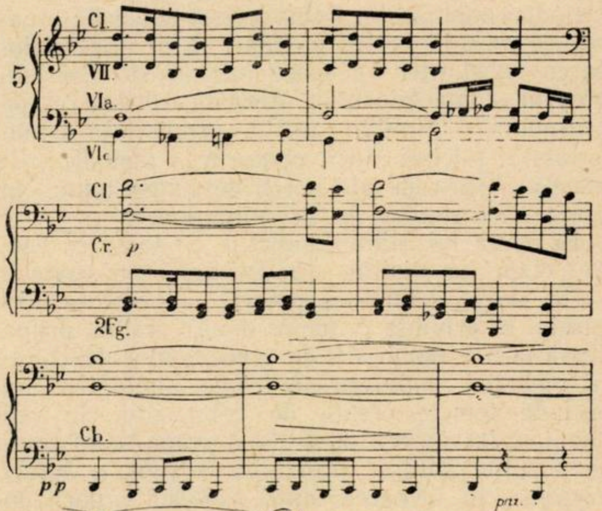
4.



Desigur că pe un asemenea material melodic nu se poate baza o dezvoltare de tip postbeethovenian, care ar strica, fără îndoială, frumuseţea candidă a temei, creînd în schimb o dezvoltare emfatică şi găunoasă. Soluţia constă într-o economie de mijloace exemplară : fraza consecventă se leagă de o punte modulatorie ce variază şi transpune elementul melodic iniţial în tonalităţi intermediare, pentru a ajunge din tonalitatea de bază (si bemol) în cea de re major, unde este expusă în plină lumină din nou tema, ridicată cu o terţă faţă de tonică şi uşor variată. Efectul produs de această reapariţie a temei compensează şi depăşeşte cu mult noutatea unei oricît de frumoase teme a doua. Mai departe, tema este reexpusă de cîteva ori sub acest ultim aspect, în situaţii orchestrale mereu variate (predominînd însă tutti-ul orchestral) şi cu unele inflexiuni la tonalităţi apropiate pentru ca, printr-o trecere bruscă în si bemol major, ea să reapară ca la începutul piesei, producînd efectul invers celui analizat anterior.

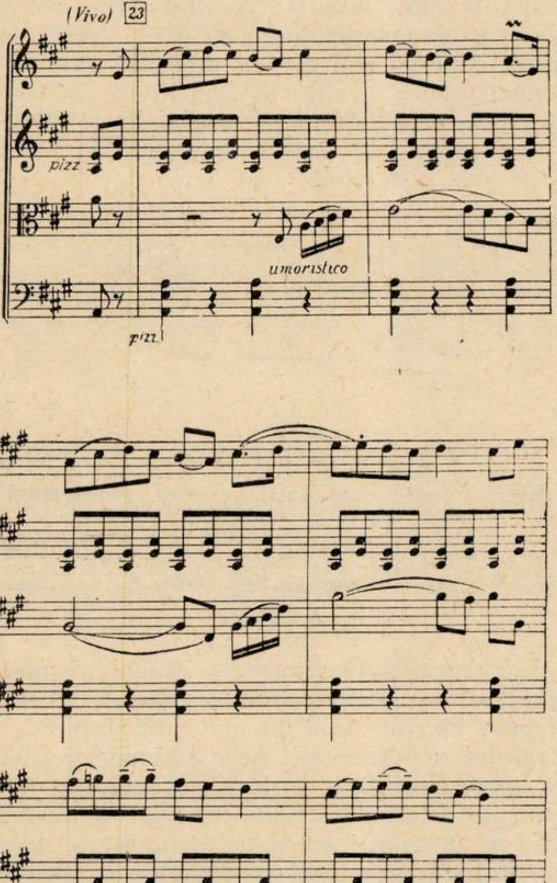
Tot în lucrarea de faţă apar şi alte particularităţi care vor circula pe toată întinderea operei lui Mihail Andricu. Ne referim la construcţia perioadelor cu o frază antecedentă pur diatonică şi cu o consecvenţă mult augmentată prin modulaţii la tonalităţi depărtate, ce devin din ce în ce mai bruşte pînă la reapariţia neaşteptată a tonalităţii iniţiale. De asemenea, tipică ni se pare descompunerea treptată a unei teme sau a unui motiv caracteristic al acesteia, care apare de obicei în registrul grav al orchestrei, folosind la încheierea unei secţiuni, sau în lucrări mai recente ca un pasaj de trecere între două secţiuni cu caracter diferit (de exemplu legătura dintre scherzo şi trio). O ultimă particularitate de stil a întregii creaţii a lui Mihail Andricu, care apare încă din această lucrare în mod clar, este utilizarea timbrelor pure ale suflătorilor de lemn şi ale cornului, uneori pe întinderi mari (vezi solo de corn în partea a doua), lucru ce condiţionează o tratare orchestrală transparentă din care dublările masive, obişnuite în muzica

5



romantică și postromantică, sînt excluse. Această calitate apare și în muzica de cameră : individualitatea timbrelor fiind pusă în valoare, accentul nu cade pe folosirea simultană a tuturor instrumentelor ci pe găsirea unor sonorități cît mai aerate, prin care să fie favorizată transparența țesăturii vocilor. Din prima perioadă trebuie să cităm în acest sens „Noveletele“ op. 4, pentru cvartet de coarde și pian, Octetul op. 8 pentru clarinet, fagot, corn și cvintet de coarde și Cvartetul op. 14, unde acest fel de scriitură dă naștere la sonorități caracteristice :

6.

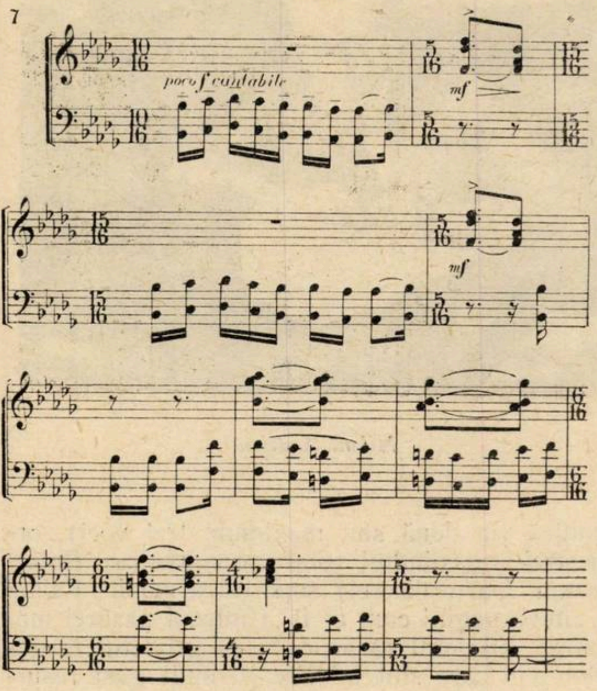


Aceleași preocupări le regăsim în muzica scrisă pentru feeria „Cenușăreasa“ (1929) op. 11. Sonoritățile muzicii de cameră din această lucrare, unde fiecare instrument este întrebuințat ca solist, se bazează pe principii asemănătoare cu cele ale Simfoniei de cameră. Și aci, atît alămurile (doi corni, două trompete, un trombon) cît și coardele (patru viori I-a, patru viori a II-a, două viole, doi celli și contrabassi) sînt în număr restrîns. Aceeași scriitură aerisită apare și în cele două coruri ale actului II. Tratarea lor este monodică și numai pe alocuri polifonică (la două sau maximum trei voci), orchestrei revenindu-i rolul de a realiza (întotdeauna foarte discret) suportul armonic. Există și cîteva pagini cum ar fi „Cîntecul pasărei măiestre“, „Baletul păsărilor“ sau „Baletul libelulelor“, în care sînt folosite cu mult gust resursele descriptive, coloristice ale orchestrei. Acestea apar însă ca momente rare și nu suficient de caracteristice pentru stilul, mai mult auster, al muzicii lui Mihail Andricu. Tot din aceeași perioadă, dar deosebită ca problematică, datează și Serenada pentru orchestră mare op. 9. Formele amplu dezvoltate ale muzicii romantice, orchestra mare care obligă la sonorități masive. sînt calități care par să dezică cele afirmate pînă aci. Cu toate acestea, la un examen mai atent, observăm că perfecta proporționare a formei precum și numeroase momente de sonoritate transparentă, strabat și în această lucrare. De pildă începutul temei inițiale a primei părți, aduce o formulă de musettă, pentru care autorul va arăta predilecție și în perioada mult mai tîrzie a simfoniilor, cînd ea va deveni tema a doua în cadrul formei sonată. De asemenea, principiul reexpoziției cu temele inversate utilizat tot în partea întîia a acestei lucrări, va reveni în ultimele lucrări ale compozitorului (de exemplu în Simfonia a V-a). Rezumînd, putem spune că elementele arătate mai sus în Serenada op. 9, deși nu sînt caracteristice pentru etapa de început a compozitorului, au rolul de a anticipa trăsături de stil frecvente în multe lucrări de maturitate.

Mihail Andricu

Baletul „Taina“ op. 17 — lucrare care ar merita un studiu separat — aduce prin exotismul ei, mai ales din actul al III-lea, a cărui acțiune se petrece în India, noi elemente în limbajul compozitorului. Ritmica este mult îmbogățită față de lucrările precedente ; apar alternanțe de măsuri care creează, prin mijloace simple, o mare varietate în distribuirea accentelor. In exemplul următor, grupele de 2, 3, 4 și 6 șaisprezecimi sînt amestecate în așa fel încît aproape fiecare accent provoacă o surpriză, conferind o mare plasticitate imaginii :

7

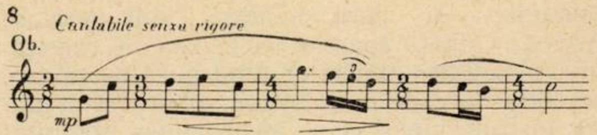


Urmărind de la măsura a 3-a grupele de şaisprezecimi, observăm că ele sînt repartizate astfel : 2 — 3-2 — 3 / 3-2/ 2-3/ 3-2/ 3-2/ 6/4/ 3-2/ etc. Din punct de vedere a tonalităţii, observăm de asemenea o considerabilă lărgire : cvinte consecutive pe întinderi mari, false relaţii şi acorduri disonante care nu se rezolvă, sînt folosite pentru crearea atmosferei dramatice. In momentul coborîrii nopţii (ultima scenă a actului I), un singur acord format din şase cvinte suprapuse (mi, cvinta superioară se aude tot în registrul grav) sugerează impresia de suspensie necesară efectului dorit.

Aceste particularităţi de limbaj, care în lucrarea de faţă au numai un rol descriptiv, se vor integra de aci înainte în stilul compozitorului adăugînd, cu timpul, o nouă dimensiune operei acestuia : dramatismul.

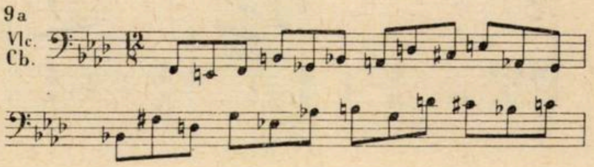
Astfel, lucrările imediat următoare, Piesele op. 18 şi op. 19 pentru pian, datorită deselor momente de tonalitate instabilă şi creşterii frecvenţei disonanţelor, au un caracter dramatic mai pronunţat decît cele precedente (în special primele piese din ambele caiete). Sextetul op. 20 pentru suflători şi pian pare a fi o revenire la caracterul eminamente liric al lucrărilor mai vechi. De aceea, din punct de vedere armonic, predomină diatonismul şi consonanţa. Sub aspect ritmic este de semnalat polimetria părţii a doua, care — spre deosebire de polimetria de origine orientală din „Taina" — este un rezultat al aprofundării bogatei resurse de combinaţii metrice din folclorul nostru :

8

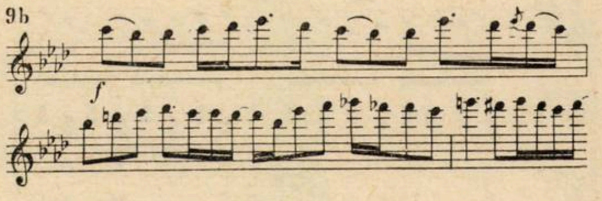


Accentele dramatice, presimţite în unele din piesele de pian care au urmat baletului „Taina", apar pentru prima oară cu toată forţa în cele „Trei capricii pentru orchestră" op. 24 scrise în 1936. Noul conţinut expresiv aduce o considerabilă îmbogăţire în stilul lui Mihail Andricu. Temele populare precum şi cele scrise de compozitor în stil popular fac rolul unei invenţii melodice armonice proprii, rezultată din elemente ale acestora, manevrate însă liber. Astfel, începutul capricio-ului nr. 1, datorită emancipării cromatismului de sub controlul funcţiilor tonale, provoacă un sentiment de nelinişte, aproape de groază, care prin vechile mijloace de expresie ar fi fost irealizabile :

9a



9b

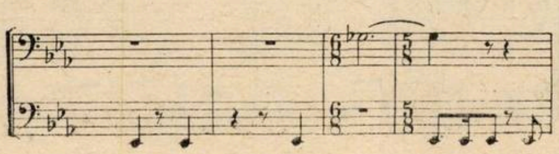


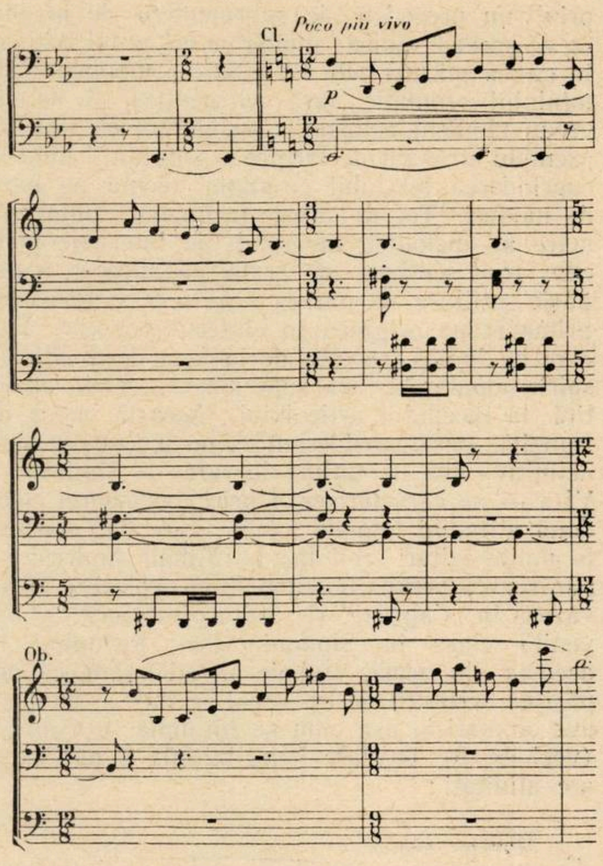
Într-o astfel de atmosferă cîteva intonaţii ce amintesc pe departe cîntecul popular, creează o viziune bizară, rezultată din confruntarea pastoralului cu terifiantul. Această imagine sumbră va apare frecvent şi în lucrările scrise în timpul celui de al doilea război mondial şi în primii ani ce urmează acestuia. Contrastul puternic dintre tonal şi atonal, consonanţă şi disonanţă, diatonic şi cromatic îl vom regăsi în multe din lucrările următoare. „Suita pitorească" op. 25 din anul 1938 deşi pare a ieşi din acest cadru, după cum arată titlul, aduce şi ea elemente de expresie noi cum ar fi obsedanta repetiţie sub formă de ostinato a unui motiv melodic pregnant (partea a doua). Din îmbinarea acestui gen de ostinato cu expresia stranie, obţinută din opoziţia între diatonismul cîntecului popular şi cromatism arătată în op. 24, rezultă cîteva din cele mai puternice pagini scrise de Mihail Andricu. Cea mai perfectă realizare în acest sens ni se pare partea a doua din Simfonietta a III-a (1947), lucrare asupra căreia vom reveni.

Simfonia op. 30, scrisă în timpul războiului, continuă, din punct de vedere al juxtapunerii elementului rustic cu cel tragic, linia capriciilor. Soluţia găsită este însă cu totul alta. Analizînd această lucrare, nu putem să trecem peste o caracteristică ce aparţine mai mult esteticii lui

Mihail Andricu decît stilului său. Este predominarea în întreaga sa operă a bunului gust care proporţionează şi echilibrează nu numai sonorităţile şi elementele de limbaj, ci mai ales expresia, reţinînd orice exces de lirism sau dramatism care ar înlătura discreţia, virtute lăsată uitării de epoca romantică. De aceea, în lucrarea de faţă, oricît de puternic ar fi sentimentul dramatic, el va fi întotdeauna echilibrat de o viziune senină, de un lirism distins, care ne apare ca rezultat al unei rafinări repetate a conţinutului primelor compoziţii. Astfel, îmbinarea elementului pastoral sublimat şi a tensiunii tragice de care am amintit mai sus, nu mai creează atmosfera ciudată observată în capriciile op. 24, ci ele constituie o frescă complexă în care confruntarea dintre sentimentele sumbre şi cele luminoase reprezintă însăşi dialectica existenţei. Pe plan stilistic, această complexitate de conţinut se reflectă printr-o îmbogăţire a liniei, pe care am analizat-o în lucrările scrise după baletul „Taina", cu elemente ale fazei de început. Putem afirma că Simfonia I-a reprezintă o primă sinteză în opera lui Mihail Andricu. Ea are o construcţie riguros clasică: partea I-a este o formă sonată foarte dezvoltată, partea a II-a un scherzo cu trio, partea a III-a o frază de lied şi finalul un Rondo. Această alcătuire a formei impune necondiţionat o structură tonală precisă. Astfel, tonalitatea de bază fiind sol (prima parte sol minor, ultima sol major după formula cea mai clasică), tema a doua din partea I-a este expusă în si bemol major (relativa majoră) iar reexpoziţia în sol major. In final, primul cuplet apare mai întîi în re major iar a doua oară în sol major. Concepţia tonală din Simfonia I-a este diferită atît de cea a capriciilor cît şi de cea a lucrărilor din prima perioadă (de exemplu Simfonia de cameră). Libertatea maximă care culmina cu suspendarea tonalităţii pe suprafeţe mari în op. 24 este subordonată clarităţii planului tonal, aşa cum îl observasem în lucrările de început, conferind acestuia în schimb o mare varietate de nuanţe. Aşadar, spre deosebire de capricii, Simfonia este strict tonală iar spre deosebire de Simfonia de cameră, tonalitatea este mult lărgită. Caracteristică acestei lucrări este îmbogăţirea „culorii modale" la care ne-am referit la începutul articolului. In primul rînd, întîlnim moduri care pînă acum nu au mai fost utilizate. Astfel trio-ul din scherzo este bazat pe o melodie care avînd centrul în si, devine pe rînd locrică (cu fa becar, re becar, do becar), frigică (fa diez, do becar, re becar) sau major-minoră (cu do diez, re diez, fa diez şi sol becar):

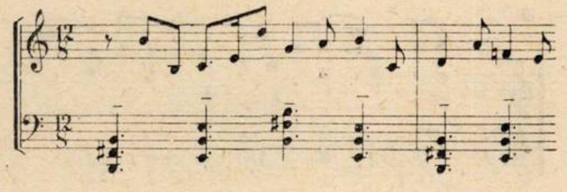
10

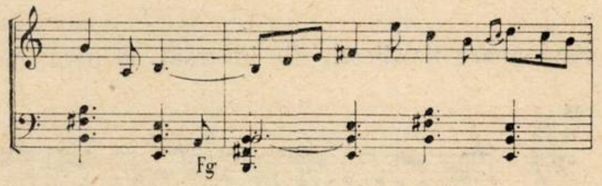




Scherzo-ul, a cărui tonalitate de bază este mi bemol major, se termină cu o pedală în registrul grav de mi bemol, peste care se aude un moment sol bemol. După prima frază din trio (locrică) expusă de clarinet, reapar ca resturi sol bemol şi mi bemol schimbate enarmonic în fa diez şi re diez care dau întregului complex coloraţie majoră. A doua frază, expusă la oboi, mai menţine un moment fa diez (ne găsim pasager în modul frigic) pentru a reveni la situaţia iniţială. In secţiunea următoare, această temă apare acompaniată astfel:

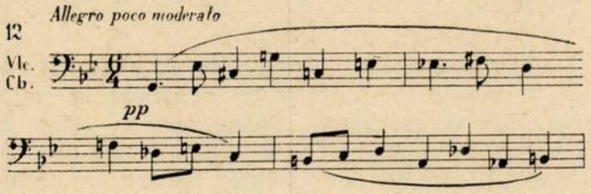
11





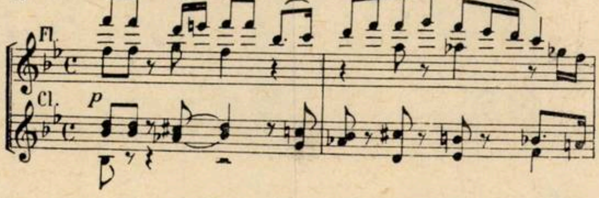
De data aceasta se creează un joc subtil între fa diez din acompaniament, ce ar indica un frigic, şi fa becar al melodiei care îi dă o culoare de mod locric. Peste cîteva măsuri vor apare şi alte moduri ca cel doric (sol diez) şi mixolidic (sol diez, re diez, do diez). Astfel sînt integrate, printr-un procedeu de suprapunere de moduri ce au aceeași tonică, analog cu cel al lui Bartók, în cîteva măsuri cele 12 sunete componente ale totalului cromatic, fără ca centrul si să fie vreun moment eclipsat. Considerăm că este un exemplu strălucit de lărgire a tonalității pînă la cuprinderea totalului cromatic făcută pe bază de moduri. Tot în acest fragment, ambitusul mare al melodiei, favorizat de intervale mari cum ar fi septima, ne arată că autorul a depășit scriitura de natură vocală ce-și găsea în prima etapă originea în cîntecul popular, fapt care ne indică trecerea de la faza de creație în spirit popular la faza superioară acesteia amintită la începutul articolului. Această epocă de tranziție, care considerăm că nu a fost depășită definitiv nici de ultima lucrare — Simfonia a VI-a — se caracterizează prin coexistența celor două atitudini față de folclor, care dau naștere la multe ezitări ce-l fac pe Mihail Andricu să părăsească pentru un timp linia evolutivă întrevăzută în „Capricii“ și „Suita pitorească“ și devenită clară în Simfonia I-a. Revenind la aceasta din urmă, trebuie să adăugăm că depășirea scriiturii de tip vocal se face și pe bază pur cromatică, așa cum se întîmpla în Capricii (vezi ex. 9) cu care tema inițială a părții I-a are afinități:

12



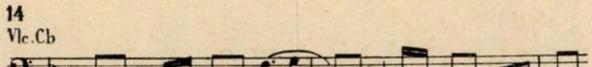
În coda, acest motiv va apare un ostinato de același tip cu cel din Suita pitorească. Nu putem să părăsim această simfonie fără să amintim înalta măiestrie a dezvoltării din partea I-a, în mare măsură bazată pe primul motiv al temei a doua:

13



care apare fie direct, fie inversat în mod liber

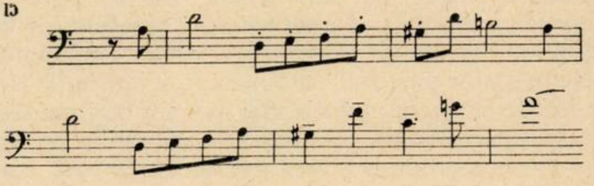
14



într-o creștere bine dozată în toate registrele orchestrei și în tonalități foarte variate, suprapunîndu-se de obicei cu linia cantabilă a celei de a doua secțiuni a temei a II-a. La punctul culminant al dezvoltării se aude același motiv redus la celula inițială și repetat în ostinato la bași.

Lucrările ce urmează Simfoniei I-a, sînt toate de dimensiuni mai mici și reiau cîte o trăsătură de stil din simfonie, revenind însă, în linii mari, la lirica pastorală a primei perioade. Astfel, în „Divertismentul“ op. 31 (1944) deși predomină diatonismul pur, prin contopire de moduri apare următorul aspect melodic în partea a doua:

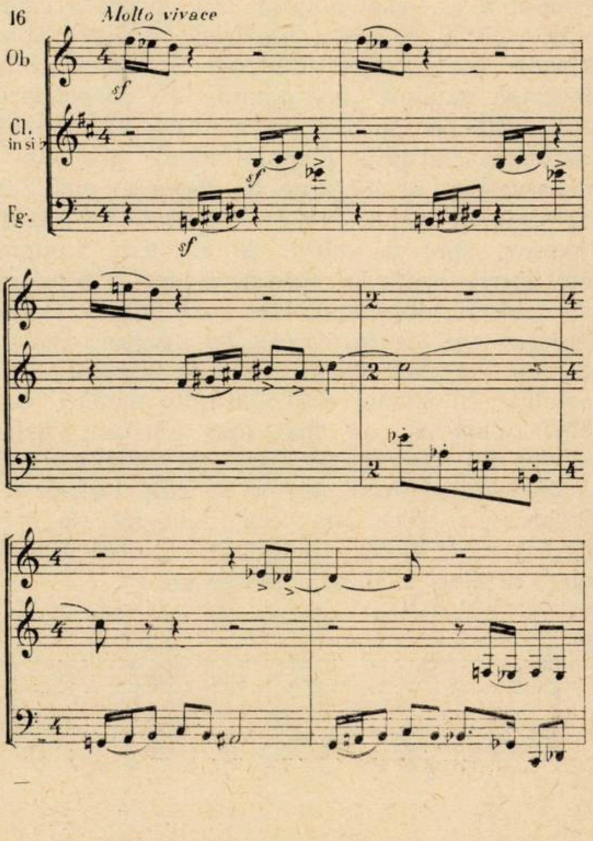
15



Desigur, este o urmare mai modestă a Trio-ului din partea a doua a simfoniei I-a (ex. 10 și 11).

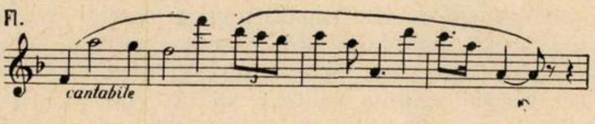
În „Poemul pentru violoncel și orchestră“ op. 33 și în „Trio-ul pentru oboi, clarinet și fagot“ op. 34, ambele compuse în anul 1944, elementul disonant predomină. Astfel, în op. 34 prin însăși natura formației și prin scriitura aerată la maximum (principiu întîlnit încă de la primele lucrări de muzică de cameră ale lui Mihail Andricu), aspectul linear conduce la un politonalism foarte liber în care combinația de moduri prezintă de data aceasta — spre deosebire de simfonia I-a — mereu alți centri, lucrarea neavînd o tonalitate de bază. Și cu tot aspectul ei așa de puțin tonal, departe de a provoca sentimente sumbre, lucrarea degajă acea impresie de echilibru și seninătate pe care o întîlneam în primele lucrări ale compozitorului:

16



Consecinţe ale Simfoniei I-a apar deseori şi în alte lucrări din anii următori. Astfel Simfonietta I-a op. 36, din anul 1945, prezintă pe alocuri în melodică aceleaşi salturi mari despre care afirmam că depăşesc scriitura de origine vocală a începuturilor. Cu toate acestea, departe de îndrăzneala simfoniei I-a, lucrarea de faţă se mulţumeşte să obţină aceste salturi prin figurări variate ale unui singur arpegiu :

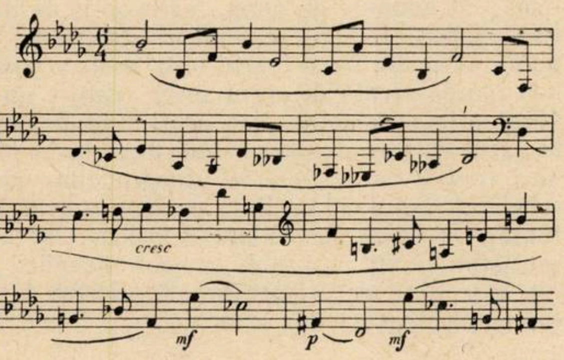
17



Acelaşi procedeu îl întîlnim în finalul Divertismentului op. 31, în tema a doua din partea întîia a Sonatei pentru vioară şi pian op. 32, în ambele teme ale primei părţi din Simfonietta a doua op. 40 precum şi în alte lucrări din aceeaşi perioadă.

Nocturna din „Impressions“ op. 35, se apropie mai mult prin caracterul cromatic şi prin conducerea capricioasă a melodiei de unele pasaje din simfonia I-a :

18

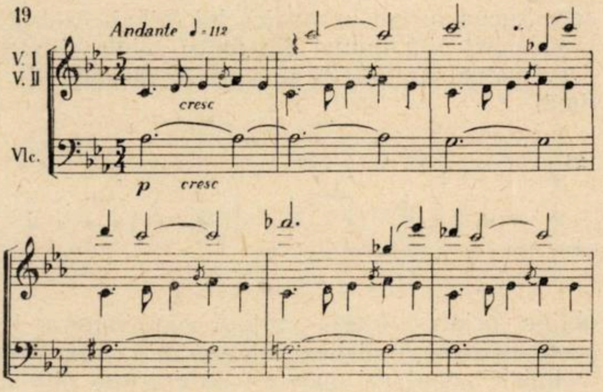


Suita a III-a pentru orchestră op. 38 (1946) se situează pe linia compoziţiilor care utilizează multiplele resurse ale orchestrei pentru obţinerea unei cît mai mari varietăţi de timbre pure, sonorităţile masive şi dublajele instrumentale fiind în majoritate înlocuite cu o tratare a ansamblului pe grupe detaşate de instrumente.

Astfel partea a doua (Pastorala) foloseşte o formaţie alcătuită din suflători de lemn şi doi corni. Către sfîrşit intervine o trompetă cu surdină, care cîntă o singură notă ţinută, şi o celestă. Partea a treia utilizează cele trei grupe în mod distinct, cornii intrînd prin timbrul lor în combinaţie cînd cu lemnele, cînd cu celelalte alămuri. Doar în momentul culminant şi pentru foarte scurt timp cele trei grupe se unesc. Tendinţa spre sonorităţi clare, aerate, care au la bază principiul reliefării individualităţii fiecărui instrument, tendinţă pe care am semnalat-o în lucrări aparţinînd perioadelor anterioare, este realizată prin acest procedeu într-un mod cu totul nou în cadrul operei lui Mihail Andricu.

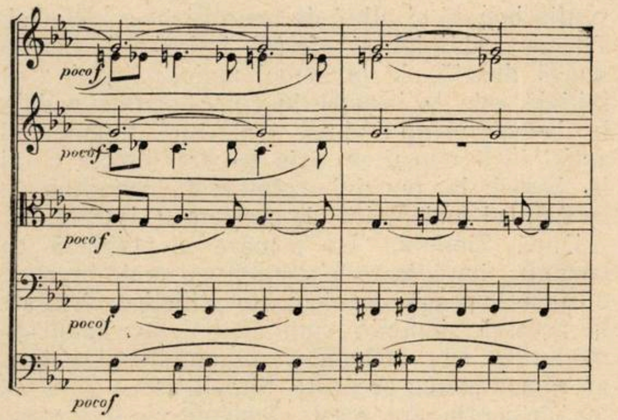
Din anul 1947 datează una din cele mai caracteristice pagini ale compozitorului : Simfonietta a III-a op. 45. Complexitatea de sentimente din care a izvorît Simfonia I-a stă şi la baza acestei lucrări. Spre deosebire însă de Simfonia I-a, în Simfonietta a III-a — datorită dimensiunilor mult mai reduse — elementul liric este precis delimitat de cel dramatic. Astfel partea întîia şi a treia sînt lirice, în timp ce partea a doua este eminamente dramatică. Din punct de vedere al stilului, spre deosebire de simfonia I-a, predomină chiar în momentele cele mai dramatice diatonismul, fără să excludă însă un cromatism aparent, ce rezultă din combinaţia mai multor moduri care au aceeaşi tonică. Astfel, în partea a doua, peste o formulă ostinată în do minor adusă mai întîi la corn iar apoi la violina a doua, se aud în contramelodie fa diez (sol bemol) şi re bemol, mi becar (fa bemol) care produc cu ostinato-ul viorilor puternice şocuri armonice :

19



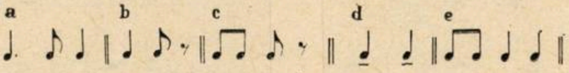
Tot prin acest mijloc este obţinut şi următorul fragment, care numai superficial apare ca politonal :

20



Marele efect de creştere a tensiunii rezultă din faptul că lucrarea se axează exclusiv pe centrul do, în jurul căruia se adaugă treptat alte sunete ale complexului cromatic pînă la cele trei acorduri în fortissimo din punctul culminant al piesei. Menţinerea continuă a centrului do (pe alocuri capătă importanţă şi dominanta Sol) a devenit posibilă numai datorită tehnicii de suprapunere a diverselor moduri, aşa cum a fost arătată mai sus. O eventuală ipoteză care să privească aceste fenomene ca un rezultat al bi- sau politonalismului este exclusă în cazul acestei lucrări. In ce privește prima și ultima parte, ele se încadrează în linia lucrărilor din această perioadă cum ar fi Divertismentul op. 31 și Suita a III-a, care continuă lirismul cald și senin al primelor opusuri. Se remarcă și unele analogii de factură: formula de musettă, întîlnită ca prima temă în Serenada op 9, va reapare în cadrul temei a doua și la repriza temei întîia în prima parte a acestei lucrări. Tot în prima parte, expunerea temei principale, întîi la cîteva instrumente pentru ca apoi, la repetarea acesteia, să se adauge treptat altele mergînd pînă la tutti-ul orchestral, se face după un procedeu pe care îl găsim încă la Serenada op. 9. Asemenea analogii de factură se găsesc în majoritatea operei lui Andricu din această perioadă. Ultima parte — Allegro con brio — are la bază o temă din cele mai avîntate pe care le cunoaștem în muzica lui Mihail Andricu. Deși construită numai din patru celule ritmice, două în măsură de 3 și două în măsură de 2 timpi obține, printr-o foarte variată combinare a lor asemănătoare cu sistemul de variație ritmică din colindele populare, un efect de creștere plin de surprize ritmice, susținut de o lungă pedală în optimi repetate pe la bemol la bas; aci se creează una din cele mai ample și susținute respirații în tempo rapid realizată de Mihail Andricu (lungimea temei care nu are nici o respirație este de 31 măs.). Interesul este bine susținut și de invenția bogată și plină de neprevăzut a melodiei. Trebuie subliniat și efectul inflexiunii, pentru scurtă durată, la fa bemol major (tonalitatea inițială este la bemol) în cursul căreia pedala la bemol menținîndu-se, mărește dinamismul astfel încît revenirea, prin trecere directă a lui la bemol la punctul culminant, constituie o treaptă și mai înaltă de creștere a interesului.

21

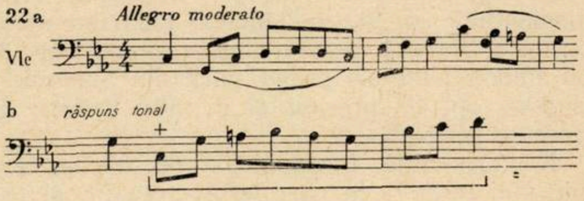


e este obținut prin combinarea lui c cu d

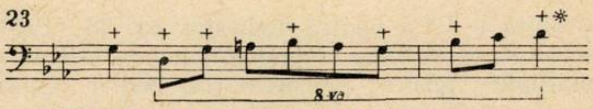
După Simfonia I-a urmase o perioadă de treptată simplificare a stilului. Cu toate acestea, o serie întreagă de elemente stilistice cîștigate în această simfonie cum ar fi: suprapunerea modurilor sau melodiilor cu ambitusul extins, au rămas mereu prezente. Simplificarea mergînd însă în continuare, aceste elemente vor fi aproape complet părăsite, compozitorul revenind în majoritatea lucrărilor ce urmează Simfoniettei a III-a la melodica în stil popular, la o armonie în care diatonismul are cuvîntul hotărîtor și la formele simple cu dezvoltări reduse, ale primei perioade. In aceste lucrări predomină sentimentele optimiste, iar puținele momente de încordare dramatică pe care le mai întîlnim, apar mai mult ca elemente de contrast, decît ca urmare a unei necesități lăuntrice. Lucrările cele mai reușite în acest sens par a fi Simfonia a II-a, Simfonia a III-a, Sonata de pian op. 55 și baletul „Luceafărul" op. 60 (1950—1951).

Un element nou pentru limbajul lui Mihail Andricu îl aduce partea întîia din Simfonia a III-a în do minor op. 54 (1949). După o introducere lentă care anunță prin unele întorsături melodice tematica întregii părți, urmează o fugă liber construită. Tema de fugă este modală, dorică, lucru care ar impune pentru o construcție consecvent modală un răspuns în modul plagal corespunzător, cu transformarea cvartei inițiale în cvintă, astfel ca sublinierea centrului (Vox finalis) care atît în modul autentic cît și în cel plagal rămîne același, să fie mai plastică :

22



Dar producînd mutația pe care o propunem, observăm că se creează în primul fragment de temă, un ambitus de nonă, lucru oprit de tratatele clasice. Desigur că într-o compoziție modernă se poate trece foarte ușor peste o asemenea regulă creată de stilul sever (care e un stil vocal prin excelență), dar acest fapt ne indică în cazul de față existența unui arpegiu în melodică (notele care formează arpegiul fiind însuși scheletul melodiei, tendință pe care am mai întîlnit-o în opera lui Mihail Andricu), iar arpegiul știm că stă mai mult la baza melodicii mai noi care fiind de origine tonală, derivă în cele mai multe cazuri din armonie:



* + indică notele care formează scheletul melodiei

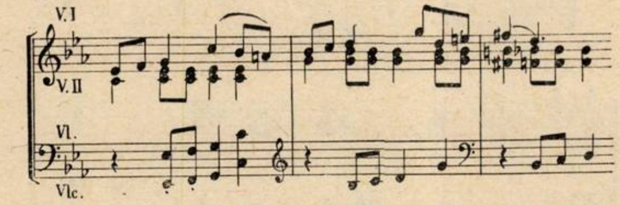
De aceea, răspunsul este real, presupunînd o deplasare a centrului de la do la Sol ca într-o fugă tonală cu subiect modulant. Aceste fapte confirmă ipoteza că substratul muzicii lui Mihail Andricu este solid tonal, elementul modal, oricît de frecvent ar fi el, alcătuind doar un factor colorant, fără consecințe în structura formală a limbajului.*) Asemănătoare cu relația dintre modal și tonal este și cea între conceptul polifonic și cel armonic. Astfel, la baza muzicii lui Mihail Andricu stă armonia.**) Prin multiple figurații melodice se creează deseori o scriitură care produce iluzia de contrapunct. Această scriitură este însă întotdeauna supusă unui control armonic mereu prezent iar succesiuni mai neobişnuite de acorduri sînt mai mult rezultatul unei mari inventivităţi armonice decît ale conducerii independente a vocilor (lucru pe care îl găsim foarte evident şi în opera lui Gabriel Fauré, unul din profesorii pentru care Mihail Andricu a arătat întotdeauna un mare ataşament). Următorul exemplu extras din Fuga Simfoniei a III-a ne demonstrează cu prisosinţă acest lucru :

---

*) Chiar în momentele în care combinarea de moduri prin obținerea unui complex cromatic ar părea să eclipseze funcțiile armonice, există puncte de reper clar reliefate care indică logica tonală mereu existentă.

**) Excepție de la această orientare o fac doar ultimele lucrări în care contrapunctul joacă un rol hotărîtor, după cum vom vedea.

24



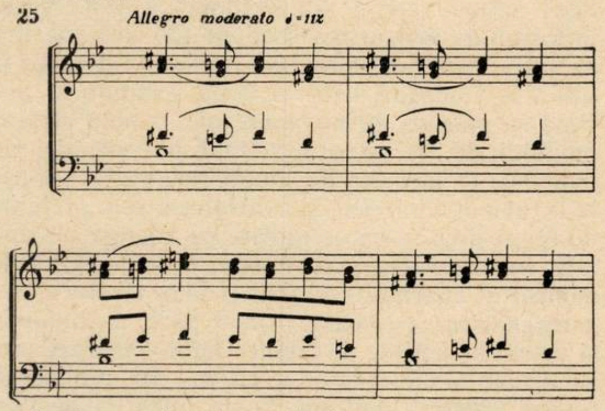
Tot în această fugă întîlnim momente de stretto (construite tot pe bază armonică) şi tema în valori duble şi normale suprapuse (astfel încît cea în valori normale apare ca un contrasubiect), idee care însă nu este dezvoltată în continuare la intrarea celorlalte voci.

O altă observaţie care se poate face pe marginea acestei fugi din punctul de vedere care ne interesează, este absenţa totală a speciei de contrapunct sincopat care constituie o trăsătură caracteristică oricărui stil polifonic, atît datorită dinamismului pe care îl creează prin sublinierea pregnantă a independenţei vocilor cît şi prin disonanţele tipic contrapunctice pe care le generează. Episodul central al acestei părţi expune contrasubiectul de fugă în valori mari, contrapunctat de scurte motive ale aceluiaşi contrasubiect în valorile ritmice iniţiale. Forma sonată intervine abea în finalul simfoniei, vădind tendinţa de afirmare din ce în ce mai puternică a formelor contrapunctice în dauna formelor tonal armonice.

Aproape contemporane cu Simfonia a III-a sînt şi o serie de lucrări bazate în mod direct pe melodii populare, unele din ele fiind scrise chiar pentru formaţii de instrumente populare. Şi în aceste lucrări, în care mijloacele de expresie sînt reduse la strictul necesar datorită genului abordat, trăsăturile de stil pe care le-am semnalat în special în piesele cu caracter diatonic, sînt prezente. Posibilităţile formaţiilor utilizate sînt folosite la maximum, realizîndu-se combinaţii de timbre şi sonorităţi inedite. Acelaşi stil simplu, diatonic, cu intonaţii populare este folosit şi în cîntece de masă din care cel mai reprezentativ ni se pare cîntecul scris pentru al IV-lea Festival al tineretului care a avut loc la Bucureşti în anul 1953.

Cu Simfonia a IV-a op. 76 apare o nouă orientare în muzica lui Mihail Andricu. Importanţa elementului tragic începe din nou să crească şi, ca o consecinţă a acestui fapt, mijloacele de expresie se îmbogăţesc. Astfel, în partea a III-a — Trio — aduce o atmosferă tristă, crispată, contrastînd puternic cu scherzo-ul plin de voioşie. Pe plan tonal acest lucru este astfel realizat : din tonalitatea si bemol major, în care este construit scherzo-ul, rămîne sub formă de pedală în Trio un si bemol peste care se suprapune o melodie în la mixolidic armonizată în pachete de acorduri, obţinute prin lunecarea paralelă, în acelaşi mod, a terţelor şi cvintelor de la celelalte două voci

25



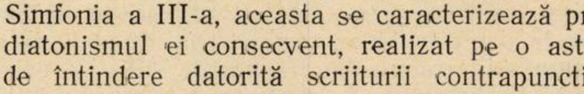
Desigur că ideea de bază porneşte de la Trio-ul Simfoniei I-a, unde combinaţia de moduri de care am amintit, era deseori obţinută la începutul fragmentului prin acelaşi procedeu al „resturilor". În Simfonia a IV-a, si bemolul pedalei creează armonii disonante continue cu restul acordurilor în la, amintind astfel mai mult de o tehnică bitonală decît o combinaţie de moduri. Această lucrare, împreună cu cvintetul pentru pian şi coarde, constituie o fază de tranziţie către ultimele lucrări : Simfoniile V şi VI, în care domină sobrietatea în alegerea mijloacelor de expresie şi o conciziune remarcabilă. Departe de a renunţa la vreuna din trăsăturile stilistice existente în lucrările de pînă acum, în cele două simfonii găsim o amplificare şi contopire a lor într-un stil unitar în care numai putem delimita intonaţia populară de cea proprie. Desigur, ne aflăm la începutul fazei de profundă maturitate a unui compozitor care, deşi îşi formase un stil bine definit chiar de la primele sale lucrări, ajunge la un limbaj unde fiecare element îşi găseşte locul său, existînd acea corespondenţă biunivocă între stil şi expresie, caracteristică numai creaţiilor pe care le putem numi pe drept cuvînt clasice.

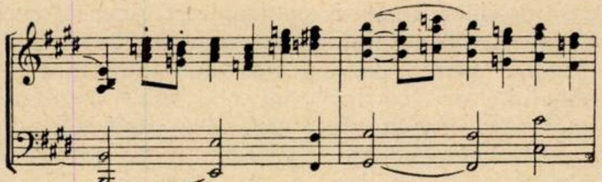
Trăsăturile care par a domina în aceste simfonii sînt : 1. Centrism puternic afirmat ; 2. Predominarea diatonismului care se realizează fie pe bază strict tonală, fie mai ales pe bază modală ; 3. Elementul modal, care în alte lucrări avea un sens mai mult ornamental, începe să se emancipeze de sub tutela funcţiilor tonale, realizarea acestui lucru fiind obţinută printr-o 4. Dezvoltare a scriiturii contrapunctice care are pentru prima oară în opera lui Mihail Andricu influenţă asupra construcţiei muzicale atît în 5. Dezvoltarea liberă a melodicii de mare amploare cît şi în 6. Afirmarea din ce în ce mai evidentă a formelor contrapunctice care în Simfonia a

VI-a ajung să înlocuiască tradiţionalele forme de sonată şi Rondo, 7. Absenţa superfluului în formele contrapunctice — forme care înlătură punţile, dezvoltările şi reexpoziţiile ce deveniseră în muzica romantică şi postromantică un balast inutil, acea „matematică“ de care se ferea Musorgski — ajută mai mult pe compozitor la realizarea conciziei care am văzut că îl preocupa atît de intens încă de la primele lucrări. Un exemplu caracteristic în această privinţă îl poate oferi partea a III-a din Simfonia a V-a. Scrisă în formă de lied, prima secţiune (56 ms) aparţine exclusiv modului doric (Re) modulînd doar în ultimele 7 măsuri către a doua secţiune în Sol. Pînă la măsura 49 nu apare nici o notă străină modului de Re, acesta nefiind părăsit nici un moment. O melodie de lungă respiraţie, expusă la octave de violoncel şi contrabaşi, este preluată de fagot după a căror intrare se adaugă pe rînd alte instrumente, sonoritatea crescînd pînă la momentul apariţiei secţiunii a doua (factura este asemănătoare cu cea a primei părţi a simfoniei şi ne aduce aminte de factura multor lucrări care au urmat Simfoniettei a III-a). În realizarea acestei creşteri continue, toate intrările de voci sînt efectuate liber contrapunctic (nu prin imitaţie), fiind astfel facilitată conducerea unei linii melodice principale amplu dezvoltată şi bine susţinută, printr-un suport polifonic ce începe la măsura 24 şi se termină abea la sfîrşitul secţiunii (în repriză ea va apărea mai mult amplificată prin repetarea ostinată a unui motiv la punctul culminant). Spre deosebire de alte desfăşurări melodice pe porţiuni mari, pe care le-am întîlnit în lucrări ca de pildă Simfonia I-a sau Simfonia a III-a, aceasta se caracterizează prin diatonismul ei consecvent, realizat pe o astfel de întindere datorită scriiturii contrapunctice emancipată pe funcţiile tonalităţii clasice amintite. Prin folosirea scriiturii contrapunctice modale şi a melodicii liber dezvoltate, şi cu scopul de a nu mai fi obligat de rigurozitatea unei facturi care risca să devie manieră, în Simfonia a VI-a op. 82 Mihail Andricu exclude forma sonată, înlocuind-o în prima parte cu o passacaglie şi în ultima cu o fugă, cu o scriitură contrapunctică riguroasă, realizînd astfel o tendinţă care se lăsase întrevăzută de Simfonia a III-a.

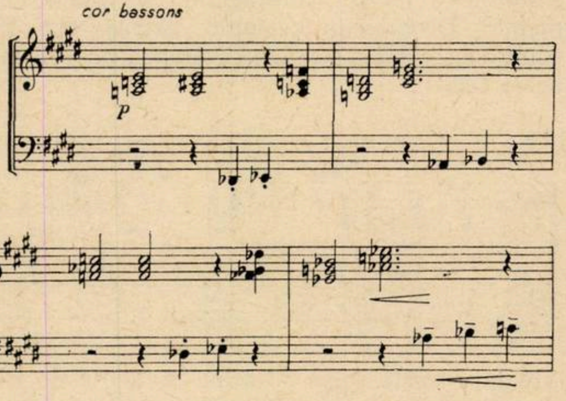
Dar în aceste ultime lucrări există şi o strînsă legătură cu stilul lucrărilor anterioare, atît cu cele din perioada Simfoniei I-a şi a „Capriciilor“ op. 24 cît şi cu cele ce au urmat acestei perioade. Astfel, Variaţiunile 4 şi 7 ale Passacagliei, în care bitonalismul este de data aceasta clar par a fi o consecinţă a Trio-ului din partea a III-a a Simfoniei a IV-a.

26



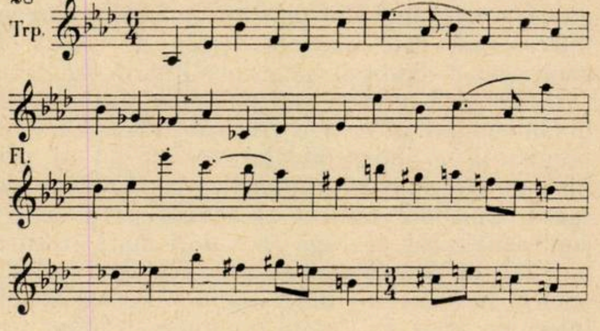


27



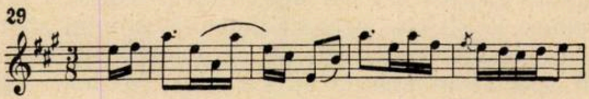
Conducerea capricioasă a melodiei care modulează continuu ne aminteşte de tema întîia din Simfonia op. 30 şi de „Nocturna“ din op. 35 (vezi exemplele 12 şi 17).

28



Melodia dezvoltată pe figurări variate ale unui arpegiu, pe care am găsit-o în multe lucrări ce urmează Simfoniei I-a, este prezentă şi în tematica finalului Simfoniei a V-a, iar tema a doua cu acompaniament de musettă (în cvinte) aşa cum am întîlnit-o în Simfonietta a III-a (care la rîndul ei o preluase de la tema iniţială a serenadei op. 9) o vom regăsi în partea I-a a aceleiaşi simfonii.

29



★

Privită în ansamblu, creaţia lui Mihail Andricu reprezintă — după cum am arătat la început — rezultatul unei îmbinări organice între cîntecul popular şi tradiţia simfonismului occidental.

Acești doi factori, care apar de la primele sale lucrări, vor conduce prin fuziune treptat la un limbaj muzical propriu, în care delimitarea între folclor și clasic devine imposibilă. Urmărind îndeaproape acest proces de sinteză am observat că el se bazează pe o aprofundare și o asimilare progresivă a celor două elemente între care de la o perioadă la alta se schimbă raportul, ele predominînd rînd pe rînd. Astfel, pînă la Baletul „Taina“ predomină cîntecul popular (fie direct, fie sub formă de temă în spirit popular). In perioada următoare, evoluția mijloacelor de expresie survenită în muzică după anul 1900, pare a fi în centrul preocupărilor compozitorului. Tonalitatea lărgită prin introducerea cromatismului (vezi op. 24) va deschide noi orizonturi. Astfel devine posibilă combinarea de moduri pe care am întîlnit-o în Simfonia I-a. Aceasta este o primă realizare a unei sinteze personale între folclor și tradiția muzicii culte. In lucrările următoare accentul cade din nou pe melodica simplă de substanță populară, care va influența asupra raportului dintre cromatic și diatonic în favoarea ultimului. De asemenea, încetățenirea din ce în ce mai evidentă în ultimele lucrări a modalului, și cu aceasta a contrapunctului care la rîndul său acționează asupra formelor, pare a fi tot rezultatul diatonizării din perioada precedentă. Ultimele lucrări ne apar astfel ca o nouă fază de sinteză în creația lui Mihail Andricu, superioară față de cea realizată prin Simfonia I-a, datorită faptului că rezolvarea contradicției dintre stilul melodic-armonic-polifonic și forma muzicală a fost pe deplin realizată.

Dar peste aceste delimitări pe epoci de creații, rezultate din analiza amănunțită a evoluției elementelor de stil, opera lui Mihail Andricu se prezintă ca un tot unitar care își dezvăluise de la primele lucrări calitățile esențiale: echilibru, claritate și distincție.

Viața Uniunii Compozitorilor

Pe linia întăririi legăturilor dintre Uniunea Compozitorilor și alte instituții care au legătură cu viața noastră muzicală, la 4 februarie a. c. a avut loc la sediul Uniunii o întîlnire între compozitori și muzicologi și reprezentanți ai I.I.S. „Electrecord“. După o expunere a directorului fabricii de discuri tov. Slăvescu, s-a trecut la audierea unor înregistrări pe bandă de magnetofon efectuate sau procurate de I. I. S. „Electrecord“. In încheierea întîlnirii, primul secretar al Uniunii Compozitorilor a subliniat însemnătatea discului muzical pentru propagarea muzicii romînești și orientarea gustului marelui public, arătînd necesitatea ca Uniunea Compozitorilor și „Electrecord“ să colaboreze mai strîns în viitor spre a se asigura o cît mai bună slujire a muzicii noastre de către discul romînesc.

★

In ultima vreme au avut loc la Uniunea Compozitorilor trei cenacle consacrate muzicii de film și legăturilor dintre compozitori și cineaști. Prof. Gabriela Deleanu a făcut mai întîi o amplă expunere teoretică în jurul problemei muzicii de film și a specificului acesteia, urmată, în al doilea cenaclu, de prezentarea unor fragmente din filmele romînești însoțite totodată de bogate considerații asupra muzicii lor. Cel de-al treilea cenaclu a fost rezervat discuțiilor, la care au luat cuvîntul un număr de muzicieni precum și cineastul Ion Bostan.

Pe lîngă aprecieri concrete privitoare la muzica unor filme, vorbitorii s-au ocupat de unele aspecte principiale ale colaborării între cele două arte, de însemnătatea ce se acordă muzicii în diferitele categorii de filme, de probleme tehnice de lucru, de înregistrarea muzicii pe peliculă, despre rolul cîntecului în muzica de film, despre oglindirea muzicii de film în presa noastră.

In cuvîntul său, maestrul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, a relevat îndeosebi necesitatea îmbogățirii tematicii filmelor cu subiecte din activitatea poporului de construire a socialismului, din lupta pentru pace, dînd sugestii concrete în acest sens.

Referindu-se la propria experiență în domeniul creației muzicii de film, cum și la aspectele generale ale relațiilor dintre Uniunea Compozitorilor și Cinematografie, maestrul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a subliniat, în concluzii, că cele trei cenacle consacrate muzicii de film reprezintă un început prețios pe drumul dezbaterii în strînsă colaborare a problemelor legate de cele două arte.

In unul din numerele viitoare ale revistei va apare un material amplu reprezentînd referatele ținute de prof. Gabriela Deleanu.

★

Miercuri 19 februarie a. c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. plenara secției de muzică simfonică și de cameră, rezervată discutării unor probleme de creație, organizatorice și de interes personal. Vorbitorii și-au axat cuvîntul în jurul acestor trei obiective ale ședinței.

Concluziile au fost trase de maestrul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor.

★

La 21 februarie a. c. a avut loc o audiţie de 30 cîntece de Anton Pann din ciclul publicat sub îngrijirea şi în transcrierea lui Gh. Ciobanu. Au interpretat Dan Moisescu şi Nicolae Ciobănescu acompaniaţi la pian de Leonida Petrescu. A prezentat Gh. Ciobanu. Audiţia s-a bucurat de un viu interes.

★

In cadrul ciclului de audiţii de muzică universală s-au prezentat la 14 februarie lucrări de Igor Strawinsky: „Noces", Simfonia psalmilor, „Sacre du printemps". Audiţia fiecărei lucrări a fost precedată de lectura unui scurt text de prezentare.

★

La 7 februarie a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor întîlnirea muncitorilor cu compozitorii, în ciclul de manifestări lunare de acest fel. Au participat muncitori de la Atelierele Griviţa Roşie. S-au audiat piese simfonice, de cameră, de muzică uşoară şi corale romîneşti.

★

In scopul cunoaşterii creaţiei tinerilor compozitori şi al dezbaterii problemelor legate de aceasta, Uniunea Compozitorilor a organizat trei cenacle: două închinate audiţiilor şi unul discuţiilor. Au fost prezentate lucrări de Ana Severa Benţia, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Richard Bartzer, Petra Carmen, Dan Constantinescu, Sile Dinicu, Remus Georgescu, Ileana Marinescu, Tiberiu Olah, Radu Paladi, Doru Popovici, Andrei Porfetje, Laurenţiu Profeta, Hari Reininger, Puiu Rubinstein, Radu Şerban, Frederik Wanek, Adalbert Winkler. La discuţii au participat un număr mare de vorbitori.

In cuvîntul de încheiere, maestrul Ion Dumitrescu a precizat că Uniunea Compozitorilor va desăvîrşi acest început printr-o discuţie în cadrul Comitetului lărgit, în care se vor contura concluzii pe marginea acţiunii mai largi de cunoaştere a creaţiei tineretului desfăşurată în ultima vreme în incinta Uniunii cît şi în sălile de concert. Audiţiilor ca şi discuţiilor pe aceste teme le va fi consacrat un număr al revistei „Muzica".

★

La 11 martie a.c. a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor, comunicarea muzicologului Liviu Rusu despre „Muzica romînească şi valoarea ei educativă". După o interesantă referire la drumul parcurs de şcoala noastră muzicală în ultimul deceniu, vorbitorul a subliniat că, în împrejurările sociale actuale ale ţării noastre, educarea muzicală a poporului poate şi trebuie să se sprijine cît mai puternic pe cîntecul popular şi pe creaţia noastră naţională. Au luat cuvîntul un număr de participanţi, care au relevat aspecte organizatorice ale învăţămîntului şi vieţii muzicale de masă. In concluzii, a vorbit maestrul Alfred Mendelsohn, care a arătat importanţa acestei prime strădanii din ciclul menit să contribuie la lămurirea şi rezolvarea problemelor atît de însemnate ale educaţiei muzicale.

★

In ziua de 7 martie a.c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor, în colaborare cu Institutul de Studii Romîno-Sovietic, o seară de audiţie, dedicată muzicii lui Serghei Prokofiev, de la moartea căruia s-au împlinit cinci ani. Cu acest prilej compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea a făcut o interesantă expunere asupra creaţiei acestui eminent muzician sovietic.

★

O săptămînă mai tîrziu — la 14 martie — au fost prezentate membrilor Uniunii lucrări de Hans Eisler, Johannes Paul Thilman şi Johann Cilensek, compozitori reprezentativi din Republica Democrată Germană. La audiţie a asistat, printre numeroşi muzicieni, şi ataşatul cultural de pe lîngă Ambasada Republicii Democrate Germane din Bucureşti.

Moment de la întîlnirea compozitorilor cu muncitorii, la sediul Uniunii Compozitorilor

DISCUŢII

Insemnări despre dansul nostru de caracter

de **ESTHER MAGYAR-GONDA**

In cursul celor 300 de ani de existenţă, tehnica dansului clasic s-a cristalizat şi a devenit forma cea mai academică în arta dansului scenic. Totuşi rigiditatea sa, preciziile şi legile sale, nu sînt şi nu au fost întotdeauna cele mai potrivite pentru caracterizarea tipurilor variate, adică pentru caracterizarea oricărui tip.

Se crede uneori că descoperirea acestui adevăr este determinată numai de viaţa noastră actuală, că numai temele legate de realitatea noastră sînt cele care nu suportă folosirea strictă şi exclusivă a tehnicii dansului clasic. Or, nu este exact. Cu mulţi ani în urmă, în secolul al XVIII-lea, dansatorii cu personalitate căutau să îmbogăţească performanţa cu culori mai vii, cu un dinamism amplu, cu intensitatea mai vibrantă decît admitea estetica tehnicii clasice. Un reprezentant ilustru al acestei tendinţe, Fanny Elssler, aducea cu dansurile sale de caracter (în special spaniole), viaţă şi varietate în spectacolele de balet.

Dansurile de caracter sînt dansuri ale diferitelor popoare prelucrate după cerinţele scenice şi sînt cu atît mai valabile, cu cît prelucrarea lor ştirbeşte mai puţin din specificul lor naţional. Acest specific se manifestă prin paşii semnificativi ai diferitelor dansuri, prin ritmurile lor variate, prin ţinuta şi comportarea personajului, fapt determinat de poziţia geografică a ţării pe care o reprezintă, de situaţia socială a populaţiei, de gradul de dezvoltare, de caracteristici naţionale etc.

Ca mijloc de interpretare a unui dans poate fi folosită şi tehnica modernă, dar problema aceasta nu intră în cadrul acestui articol.

Cunoscutele balete de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, folosesc ca divertismente dansurile de caracter, dar majoritatea lor sînt dansurile aceloraşi popoare: spaniole, maghiare, ruseşti, poloneze şi orientale. Dansurile poporului nostru, dansurile romîneşti, nu au ajuns să fie interpretate într-o formă cultă pe scenele vreunui teatru. Ca să prelucrezi un dans popular trebuie să-l cunoşti în forma lui originală, în forma lui folclorică. Puţini au fost însă creatorii în domeniul baletului care să-şi fi consacrat în trecut activitatea cunoaşterii profunde a minunatelor noastre dansuri populare. Printre cei puţini a fost Floria Capsali, care din dragoste pentru artă, din dorinţa de a populariza comoara aceasta valoroasă, colinda ţara, strîngînd material în condiţii grele, pe cont propriu. Despre Floria Capsali se poate spune că este întemeietoarea baletului romînesc, pioniera care s-a luptat cu dificultăţile începutului. Rodul muncii sale s-a văzut în creaţiile baletelor romîneşti de pe scena Operei de Stat din Bucureşti, încă din anii 1920. Inspirată de compozitorii noştri cei mai valoroşi, începînd cu George Enescu, apoi Mihail Jora, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, ea a creat baletele: „Rapsodia", „Demoazela Măriuţa", „Nunta în Carpaţi", „Priculiciul" — manifestări prin care dansurile noastre naţionale au văzut pentru prima oară lumina rampei.

Desigur, ar fi nejust să pretindem o maturitate sau o dezvăluire completă în primele lucrări ale unui creator, şi mai ales într-un domeniu necercetat aproape decît de el singur. In aceste lucrări s-a simţit încă vie influenţa artificială a baletului clasic, dansurile fiind mai mult stilizate decît prelucrate. Adîncind din ce în ce mai mult cunoaşterea folclorului, creatoarea ajunge la un nivel mereu mai înalt în domeniul creaţiei dansurilor de caracter romînesc.

Surprinzînd frumuseţile muzicii maestrului Jora, F. Capsali, M. Dumitrescu şi P. Bodeuţ au realizat în baletul „Cînd se coc strugurii" o lucrare interesantă, prezentată de către Ansamblul C.C.S.

Tema este simplă şi firească. Fetele culeg strugurii şi îi aduc la teasc, unde băieţii îi zdrobesc şi apoi sărbătoresc culesul strugurilor. Un intermezzo liric al unei fete şi al unui băiat, în formă de adagio, şi un trio — o fată voioasă şi hazlie şi doi băieţi — tratat cu un umor sănătos şi multă muzicalitate, sînt intercalate cu o logică firească între o serie de dansuri de grupe, accentuînd realismul spectacolului. Duetul liric este tratat în genul pas-de-deux-urilor folosite în balete clasice, avînd un caracter poate, chiar, prea clasic, fără însă să ne supere.

Dansurile, care se desfăşoară într-un act şi trei tablouri, păstrînd caracterul folclorului nostru, exprimă atît conţinutul cît şi atmosfera acţiunii. Astfel, caracterul horelor de fete din Oltenia este bine realizat din punct de vedere coregrafic în dansul babelor cu coşurile de struguri.

De asemenea, maestrul de balet a reuşit să creeze o mişcare în care sînt întruchipate sugestiv imagini de muncă — zdrobitul strugurilor — prin paşi de dans ritmici.

Primul care a adus la o formă scenică mişcările dinamice ale zdrobitului a fost cunoscutul nostru coregraf P. Bodeuţ, care, în recitalele sale anterioare, a prezentat acest obicei într-un dans solistic, executat chiar de el cu o tehnică excepțional de frumoasă.

In cadrul acestui spectacol, zdrobitul este prezentat ca în realitate, printr-un grup de flăcăi atît prin mișcări energice de picioare, inspirate din dansurile voinicești, cît și prin salturi împrumutate din dansurile cu bîta ale călușarilor, și învîrtituri foarte ritmice executate alternativ de către grupuri mai mici ; în felul acesta se obține o tensiune maximă realizată cu mijloacele dansului. Or, în continuare, dansul voinicesc al băieților, brodat pe mișcările brîului din Oltenia, Jocurile de doi și sîrba finală, ajută la o dezvoltare și mai amplă a scenelor. Sîrba finală este compoziția cea mai interesantă a spectacolului, folosind desene coregrafice noi, neaplicate pînă în prezent în dansurile ansamblurilor noastre de folclor. Alcătuirea șirurilor de dansatori în formă de melc, specific sîrbelor oltenești, nu numai că este spectaculoasă dar valoarea sa constă și în faptul că este o formă de desfășurare autentică, neartificială, care în prezentul spectacol aduce un colorit nou. O singură obiecție poate fi ridicată : finalul tabloului II, terminat cu o poză artificială, apare ca nepotrivit spectacolului.

Cei trei creatori, inspirîndu-se din izvorul nesecat al folclorului nostru, exprimînd vitalitatea, muzicalitatea, talentul poporului într-o formă artistică înaltă, ajută la cristalizarea formei dansului de caracter romînesc.

Al doilea balet romînesc prezentat în ultimul timp a fost „Priculiciul", creat după o credință populară din Banat. Muzica și scenariul aparțin lui Zeno Vancea.

Primarul satului vrea să ia de nevastă o fată săracă dar frumoasă, care se împotrivește, căci ea iubește pe altcineva. Primarul o șantajează apărînd sub înfățișarea priculiciului, a spiritului rău. Descoperind mîrșăvia primarului, tineretul satului convinge pe fată să aprobe aparent căsătoria cu primarul, dînd prilej în acest fel la demascarea lui publică în timpul nunții.

Maestrul de balet Trixi Checais a prezentat acest balet cu colectivul Operei de Stat din Timișoara.

Ceea ce ne satisface în primul rînd, este muzicalitatea perfectă a coregrafului, care a înțeles și a aplicat în dansuri caracterul contrapunctic al muzicii, folosind concomitent ritmuri și combinații variate la diferite grupuri de dansatori, lucrînd pe mai multe planuri. Din nefericire, intenția sa interesantă nu a putut fi redată din plin, atît din cauza ansamblului insuficient pregătit din punct de vedere profesional și muzical, cît și din cauza puținelor repetiții cu orchestra, care nici ea nu a reușit să aprofundeze îndeajuns această partitură valoroasă.

Un alt aspect pozitiv este omogenitatea spectacolului din punct de vedere al stilului mișcărilor. Majoritatea maeștrilor de balet recurg la folosirea a două genuri de mișcări. Pentru părțile lirice, pas-de-deux-urile și solo-urile feminine, vocabularul dansului clasic, iar pentru grupuri și mai ales grupuri reprezentînd poporul, vocabularul dansului de caracter. Trixi Checais a reușit să folosească în cadrul spectacolului un stil omogen, bazat mai mult pe tehnica clasică decît pe cea de caracter, atît la soliști cît și la ansamblu, creînd o unitate între muzică și dans. De altfel, muzica nefiind o prelucrare a temelor folclorice, ci o compoziție autentică, nici nu ar admite o altă concepție coregrafică. Faptul că toată acțiunea baletului este redată exclusiv prin dans, gîndit prin mișcări dansante, reprezintă de asemenea un rezultat foarte bun.

Prima parte a baletului conține dansuri și intrări variate. Din dansurile scurte ale grupurilor se degajă parfumul mișcărilor romînești. Duetul fetei cu mama este interesant, prin faptul că mama este folosită ca parteneră în stilul duetelor clasice, unde acest rol revine băiatului. Din păcate însă, în a doua parte a baletului, coregraful nu mai are inspirația de a aduce aspecte noi, variate, în scenă. Repetarea frecventă a manejurilor fetei — chiar dacă prin diferite figuri — repetarea obositoare a arabescurilor la pas-de-deux-uri și solo-uri, prizele nejustificate, ne deranjează din ce în ce mai mult. Grupurile care sînt plasate aproape tot timpul în linii frontale (cîteodată mai apare și un cerc) nu au desfășurări coregrafice interesante în spațiu. Intenția bună a coregrafului de a lucra cu grupurile în ritmuri diferite, cu mișcări diferite, se pierde într-un haos general care se menține pînă la final, din cauză că el nu folosește toate posibilitățile spațiului scenic, din cauză că tot ansamblul este prezentat pe scenă de la jumătatea actului. La toate acestea se adaugă cîteva scene triviale, ca poziția inestetică a primarului, fiind ținut în mîna unui flăcău, și bătaia pe care o primește — scenă care ia un aspect naturalist. Desigur părțile negative nu se datoresc exclusiv coregrafului. In crearea unui spectacol de balet, nu numai activitatea lui este decisivă ci și materialul cu care lucrează. Nimeni nu contestă posibilitățile înnăscute ale dansatorilor, ale corpului de balet al Operei de Stat din Timișoara. Trebuie însă să obiectăm asupra lipsei lor de pregătire profesională, care contribuie mult la crearea haosului pe parcursul dansurilor de ansamblu. Ar fi de dorit ca acest colectiv însuflețit să dispună nu numai de un coregraf talentat cum este Trixi Checais, ci și de un pedagog care ar da o bază serioasă pentru pregătirea lor tehnică.

Credem că acest spectacol, cu puține modificări, ar putea prezenta un colorit interesant în buchetul baletelor romînești.

Recitalul de dans romînesc dat de Ansamblul Experimental „Miorița" al Institutului de Folclor, condus de Vera Proca, prezintă o formă nouă a folosirii folclorului nostru.

Ansamblul este compus din dansatoare, dintre care puține au la bază o pregătire profesională serioasă. Cu acest grup, care în schimb este entuziast, Vera Proca a prezentat o serie de dansuri într-o concepție nouă, interesantă, făurind un gen nou, „dansul de cameră", bun pentru concerte, neobişnuit ca formă de redare a folclorului romînesc.

In primul rînd ne-a bucurat faptul că creatoarea a folosit o serie de compoziţii muzicale interesante, care nu au intrat pînă în prezent în repertoriul creaţiilor coregrafice. Lucrări ale compozitorilor Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Constantin Pallade, Hilda Jerea, Tudor Ciortea, Ştefan Mangoianu, Elise Popovici, Didia Saint-Georges au oferit posibilităţi prielnice pentru desfăşurări coregrafice, creînd o atmosferă artistică serioasă şi nivelul unui concert distins.

Atmosfera generală a recitalului a oglindit personalitatea coregrafei, personalitate plină de cultură şi fineţe.

Realizările cele mai fericite au fost incontestabil dansurile de ansamblu, dintre care „Hora de femei", „Brîul", „Dans de nuntă", „Păpuşi ţărăneşti" şi „Bachanala" s-au relevat prin trecerile line de la o formaţie la alta, prin ţinuta frumoasă a braţelor, prin paşii interesanţi şi în general prin concepţia nouă cu care Vera Proca a creat un stil nou, propriu, în domeniul dansului popular romînesc de ansamblu.

Dansurile solistice executate de Vera Proca, care pun şi problema tehnicităţii şi nu numai a interpretării, pot fi discutate. Cîntecul de leagăn, Baba Ilinca nebună, Ţăndărică la horă, sînt creaţii interesante, plăcut executate. Dansurile Spiriduşul pădurii, Ursarul şi celelalte solo-uri, cer însă o tehnică mai briantă decît cea văzută, ţinînd seama de pretenţiile publicului faţă de o dansatoare solistă. Turaţia, săritura, expresivitatea, sînt elemente de bază pe care trebuie să le posede un actor dansator, fără de care performanţa lui poate deveni puţin variată şi de mai restrînsă amploare artistică.

Recitalul, în general, reprezintă o încercare nouă în domeniul artei dansului popular şi i se cuvine o înaltă apreciere.

Pentru reînviorarea creaţiei de fanfară

de ION TOTAN

De curînd a luat fiinţă în cadrul Uniunii Compozitorilor subsecţia de fanfară, căreia îi revine sarcina de a se ocupa şi a contribui la rezolvarea problemelor specifice şi în primul rînd a celor de creaţie.

In anii regimului de democraţie populară, mişcarea culturală a luat un caracter cu adevărat de mase ; formaţiile artistice subvenţionate de stat (opere, filarmonici, ansambluri de cîntece şi dansuri, teatre muzicale şi de estradă, orchestre populare etc.) contribuie în permanenţă la ridicarea nivelului cultural şi artistic al poporului. Cît priveşte formaţiile de amatori (coruri, orchestre, fanfare, echipe de fluieraşi, cimpoieri etc.), dintre care unele sînt la un nivel cvasiprofesional, ele întrunesc multe sute de mii de protagonişti şi contribuie din plin la opera de culturalizare a oamenilor muncii.

In toată ţara însă nu avem nici o fanfară — cu excepţia celor militare — care să fie subvenţionată de stat cu scopul de a desfăşura o activitate concertistică publică. Singura fanfară de acest fel a fost aceea a Sfatului Popular al Capitalei, desfiinţată acum cîţiva ani din motive inexplicabile.

Fanfarele de amatori în număr de aproape 400, activează cît pot în limita condiţiilor ce le sînt create de întreprinderile sau căminele culturale ce le susţin : se cîntă pe instrumente de calităţi diferite de către oameni mai avansaţi sau începători, care interpretează un repertoriu improvizat de dirijori, în majoritate foşti subofiţeri militari.

Fanfarele care odinioară cîntau în parcuri, au fost înlocuite cu difuzoare, de cele mai multe ori defecte, care repetă zilnic, pînă la exasperare, acelaşi repertoriu, transformînd adesea orele de odihnă şi recreaţie în ore de enervare şi de abrutizare a simţului artistic.

In Săptămîna Muzicii Romîneşti din anul 1952, ca şi în Luna Culturii din anul 1957, nu s-a dat nici un concert de fanfară, deşi cu mulţi ani în urmă s-au făcut auzite diferite sezisări cu privire la această formaţie, la nevoile ei şi la rezultatele pe care le-ar da dacă i s-ar acorda mai multă atenţie.

Mai bine mai tîrziu decît niciodată... Subsecţiei de fanfară îi revine deci sarcina de a contribui la rezolvarea problemei fanfarei sub cele două aspecte : a) fanfara ca formaţie cu întreg ansamblul de probleme organizatorice şi b) creaţia pentru fanfară.

Fanfara este o orchestră de suflători care poate cînta de la cele mai simple piese (marşuri, jocuri, cîntece, potpuriuri, fantezii etc.) cu executanţi de o pregătire destul de sumară (şcolari, ucenici, muncitori) pînă la formele cele mai complexe (uverturi, rapsodii, simfonii, poeme simfonice) necesitînd executanţi de un nivel profesional echivalent unui instrumentist de orchestră simfonică.

In decursul istoriei, componenţa fanfarei a evoluat, începînd de la acele formaţii de suflători de lemn şi tobe mici cu intervenţii de semnale emise de alămuri cu tuburi naturale, ajungînd la forma ei cea mai completă şi cea mai apropiată de orchestra simfonică, piesele scrise pentru aceasta din urmă putînd fi transpuse cu minimum de pierdere — în ceea ce priveşte sonoritatea — la fanfară. Lucrări prin excelenţă orchestrale de Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauss, O. Respighi, George Enescu, Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Ovidiu Varga etc. pot fi adaptate la fanfară adeseori cu rezultate sensibil egale, lipsa coardelor fiind aproape de neobservat.

În trecut, şcolile cele mai răsărite (licee şi şcoli normale) aveau fanfare care ajungeau la performanţe uimitoare; erau şcoli cu o tradiţie proprie de fanfară ce se transmitea din promoţie în promoţie, din generaţie în generaţie; o tradiţie ce trebuie să renască, fanfara şcolară fiind aceea care apropie pe copil de muzica de factură înaltă.

Fanfarele militare, datorită caracterului lor permanent şi faptului că au un organ de îndrumare şi control precum şi executanţi de un înalt nivel de pregătire profesională, au ajuns la performanţe muzicale remarcabile şi chiar unice (parăzi cu 700—800 oameni şi concerte ajungînd pînă la cifra de 3.000 executanţi vocali şi instrumentali).

Fanfarele de amatori din Banat ajunseseră la un nivel artistic şi organizatoric superior, datorită muncii permanente duse de Ion Vidu, Iosif Velceanu, Vadim Şumschi ş.a. şi unei puternice tradiţii care continuă şi astăzi.

În prezent există în toată ţara un impresionant număr de fanfare civile şi militare, fără a mai vorbi de cele care apar mai ales în preajma sărbătorilor de 1 Mai şi 23 August sau pe timpul concursurilor şi dispar după aceea, din cauza condiţiilor puţin prielnice. Evident, calitatea acestora lasă uneori de dorit.

În scopul de a ajuta din punct de vedere organizatoric formaţiile de fanfară, subsecţia de resort a inclus în planul ei, printre altele, discutarea cu toate forurile de conducere ce au în subordine formaţii de fanfară profesioniste sau de amatori, problemele ca de pildă: înfiinţarea unei fanfare profesioniste civile; înfiinţarea unui birou al fanfarelor de amatori în cadrul C.C.S. sau al Casei Centrale de Creaţie populară; înfiinţarea unei catedre de fanfară în cadrul Şcolii Populare de Artă, cu scopul de a pregăti instructorii fanfarelor de amatori; reînfiinţarea fanfarelor şcolare etc.

Asupra celui de-al doilea aspect al problemei — creaţia muzicală de fanfară — vom stărui mai puţin de data aceasta. Vom prezenta totuşi aspectele principale: În istoricul fanfarelor noastre, vechi de peste un veac, apariţia acestei formaţii este legată de însăşi apariţia armatei noastre naţionale. Formată şi condusă de muzicanţi străini, fanfara devine cu timpul teren de activitate pentru instrumentiştii, dirijorii şi compozitorii romîni. După începuturile naive de prelucrări de folclor, sfera de creaţie începe să se lărgească cuprinzînd potpuriuri, fantezii şi rapsodii. De la Hübsch, Wiest, Hoffmann şi alţii la Ivanovici, Mărgăritescu, Fotino, Lăzărescu, Vlăduţă, Marian etc. creaţia romînească pentru fanfară parcurge un drum ascendent. Dacă adăugăm la eforturile acestora transcrierile pentru fanfară a lucrărilor lui Caudella, Flechtenmacher etc., putem constata că repertoriul romînesc de fanfară din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, nu a suferit — cu toate influenţele şi stîngăciile inerente tuturor începuturilor — prea mult din punct de vedere al orientării lui spre o artă naţională.

Lipsiţi de cunoştinţe temeinice, mărginindu-se la nivelul executanţilor, predecesorii noştri au prelucrat mai mult cîntecul popular de factură diatonică. Reducîndu-şi procedeele componistice la armonizări simple, ei au împărţit factura scriiturii orchestrale a fanfarei în două grupe: instrumentele care cîntau melodia (şi eventual o contramelodie) şi cele care susţineau armonia şi ritmul.

Fanfarele militare, avînd executanţi cu o pregătire serioasă şi practică îndelungată, fie la unitate, fie în şcoala militară de muzică, conduse de dirijori absolvenţi ai conservatorului sau ai cursului de ofiţeri de la Şcoala militară de muzică, au fost dotate cu un repertoriu aparţinînd compozitorilor profesionişti militari, căutînd în acelaşi timp să-şi asigure şi colaborarea unor muzicieni „civili".

În creaţia noastră s-a căutat să se satisfacă un minimum de imperative cu privire la: a) necesitatea unei coordonări între nivelul artistic al lucrării cu valoarea utilitaristă în marşuri şi jocuri; b) creşterea interesului armonic şi orchestral, fără ca aceasta să ridice probleme de nerezolvat în execuţia fără note — în marş sau la joc; c) ieşirea pe cît posibil din şabloane învechite; d) găsirea unei formule de tratare orchestrală valabilă atît la formaţia mică cît şi la cea mare, cu vaste posibilităţi de varietate şi colorit orchestral; e) încadrarea creaţiei de fanfară pe linia educării poporului şi ridicării nivelului său artistic spre creaţia de factură superioară. Cu sprijinul Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R., singurul organ care în perioada actuală a comandat, achiziţionat şi tipărit lucrările de fanfară, compozitorii acestui gen au scris lucrări valoroase, de la marş pînă la poem pentru cor, soli şi fanfară; aceste lucrări, dintre care unele de o înaltă ţinută artistică, vor fi promovate de subsecţia de fanfară în audiţii publice.

Editura M. F. A. se poate mîndri cu un stoc masiv de tipărituri muzicale destinate fanfarelor militare; este necesar ca Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor să-i urmeze exemplul pentru dotarea tuturor fanfarelor din ţară cu un repertoriu adecvat.

Direcţia Muzicii a Radiodifuziunii va trebui să sporească emisiunile destinate muzicii de fanfară, care — în raport cu altele — sînt mult prea puţine. De asemenea ar trebui corectată atitudinea unora, care văd în lucrări de fanfară numai un mijloc de a umple anumite goluri din program, făcînd acest lucru cu piese mărunte (marşuri şi prelucrări de folclor), ceea ce îngustează tematica creaţiei pentru această formaţie. Fanfara are auditorii ei, care o doresc şi o ascultă. De la fanfară se pretind piese puternice, eroice, grandioase, lucrări vesele, piese de dans de tot felul, piese lirice sau exuberante care să evite banalul şi trivialul.

Existenţa unei subsecţii de fanfară în cadrul Uniunii Compozitorilor cît şi cenaclele ce vor avea loc, vor însemna un aport substanţial la lămurirea problemelor legate de creaţia şi dezvoltarea muzicii pentru fanfară.

Printre iubitorii muzicii din capitală

de A. CASSVAN, ŞT. NICULESCU şi A. STROE

Experienţa componistică şi în general umană a autorilor acestui material nu este nici pe departe vastă. Am studiat, ne-am străduit să evităm cvintele paralele şi octavele ascunse, ne-am aplecat asupra partiturilor căutînd să le descifrăm sensul... Lucrările pe care le-am scris pînă acum nu au avut încă prilejul unei confruntări cu publicul larg. Am auzit în acelaşi timp multe despre prăpastia dintre „muzica grea“, în special cea contemporană, şi acest public. Sugestiile revistei au coincis deci în mod fericit cu nevoia noastră de a cunoaşte cu exactitate profunzimea acestei prăpăstii şi, mai ales, posibilităţile — dacă ele există — de a o desfiinţa.

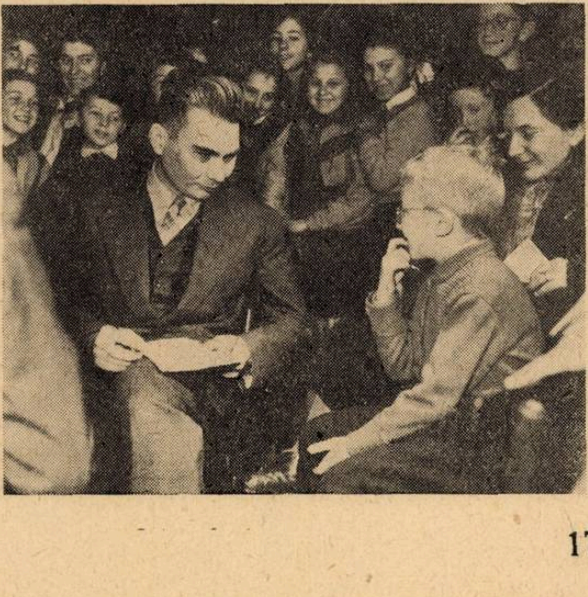
Cititorul nu trebuie să se aştepte la prea multe revelaţii de la această primă experienţă. Am ales pentru început trei colectivităţi distincte, fiecare cu un alt specific de muncă. La Palatul Pionierilor, Fabrica de confecţii „Gheorghe Gheorghiu-Dej“ şi Uzinele Metalurgice „Mao Ţze-dun“ nu am putut sta de vorbă decît cu un număr restrîns de oameni, cărora le-am pus un număr de asemenea restrîns de întrebări. Timpul relativ redus al discuţiilor purtate ca şi inexperienţa noastră în a crea un climat favorabil unei depline sincerităţi, ne-au lipsit fără îndoială de rezultatele cele mai spectaculoase. Tovarăşa Maria Pipaş de pildă, de la prima dintre aceste întreprinderi, ne-a spus: „Pentru mine, muzica este o distracţie, uneori însă, mai mult decît atîta, ea devine o adevărată necesitate“. Dacă am fi dispus de un timp nelimitat, această afirmaţie ne-ar fi revelat poate şi pe alte planuri valoarea muzicii în viaţa oamenilor.

Caracteristica principală a anchetei iniţiate este aceea că am căutat să-i surprindem pe interlocutorii noştri chiar la locul de muncă, considerînd că în felul acesta putem sta de vorbă cu cît mai mulţi dintre ei. Dezavantajele acestui procedeu constau în imposibilitatea de a desprinde pentru prea mult timp pe cei interogaţi, de activitatea lor. În aceste condiţii n-am recurs totuşi la chestionare-tip, nefiind interesaţi în surprinderea fenomenului statistic. Muzica nu place tuturor în acelaşi fel, fiecare apropiindu-se de ea în funcţie de trăsăturile sale personale. În consecinţă, discuţiile purtate au avut şi ele un caracter individualizat, desfăşurîndu-se cu suficientă spontaneitate. În conducerea lor am avut în vedere un plan general pe care l-am aplicat în raport cu sociabilitatea şi gradul de cultură al celor interogaţi. Întrebările puse se adresau mai întîi unei receptivităţi elementare faţă de muzică. După eventuala stabilire a acestui prim contact, urmau chestiuni de oarecare detalii, privind preferinţele din diversele domenii şi genuri ale artei sunetelor. În sfîrşit, discuţia se axa pe diferite propuneri referitoare la apropierea muzicii simfonice şi de cameră de marea masă a ascultătorilor.

★

Începutul acestor investigaţii nu a fost dintre cele mai promiţătoare. Ideii preconcepute a perfectei compatibilităţi între muzică şi lectură i s-a opus realitatea brutală. „Nu-mi place muzica, mie-mi plac cărţile“, ne-a răspuns cu candoare pionierul Marin Gogoaşă, în vîrstă de 7 ani şi, potrivindu-şi ochelarii pe nas, a vrut să-şi continue activitatea sa de bibliotecar. În luptă pentru reabilitarea artei sunetelor am adus tot felul de argumente care au rămas însă inoperante. Singurul fapt de natură să-i contrarieze opiniile a fost intonarea la pian a celebrei *Cio-*

„Nu iubesc muzica, mie îmi plac cărţile“ — spune pionierul Marin Gogoaşă.



...În extremitatea opusă a sălii (la Palatul Pionierilor) admiratorii muzicii ușoare formau un grup compact în jurul pianului.

colata. „Asta-mi place“, ne-a spus el de data aceasta.

Evident, pe traiectul nostru ne așteptau totuși succese mai mari. Elena Burghelea (15 ani) vrea să devină cîntăreață de operă. Mai mult decît atît, Șerban Cruțescu (13 ani) s-a declarat amator de muzică simfonică citînd, printre compozitorii săi preferați, pe Mozart, Beethoven, (Eroica), Enescu... El a mai adăugat că preferă audiția în sala de concert celei transmise pe calea undelor.

Ne aflăm în sala de lectură a Palatului Pionierilor, încăpere spațioasă la capătul căreia, în momentul sosirii noastre, aproximativ 160 de copii cîntau în corul dirijat de fostul nostru coleg Stelian Olariu. Începutul anchetei precedase cu cîteva minute recreația, așa încît în curînd am fost înconjurați de un larg cerc de studioși și ne-am găsit în pericolul de a ne transforma din anchetatori în anchetați. Nu eram însă unicul punct de atracție. În extremitatea opusă a sălii, admiratorii muzicii ușoare formau un grup compact în jurul pianului, unde Anca Mazilu (16 ani) cînta ultimele (sau penultimele) șlagăre. Bineînțeles, am recrutat-o printre cei anchetați. Ne-ar fi mirat să o intereseze alt gen decît muzica ușoară. Intr-adevăr, aceasta îi era preferința. (Radu Șerban poate afla pe această cale că muzica lui și-a cucerit un loc de frunte în inima tinerei fete ca și în acelea ale altor interlocutori ai noștri de la Palatul Pionierilor).

Dar, în sala de lectură nu mai era nimic de făcut, deoarece discuțiile luaseră un caracter de masă, ceea ce intimida deopotrivă pe interogați și pe interogatori. In sala de pian era cu totul altă atmosferă, cu mult mai propice destăinuirilor. Aici Cristina Dinu, de 13 ani, ne-a explicat că muzica trebuie să fie melodioasă pentru a place copiilor. Pentru că au această calitate ei îi plac „foarte mult“ sonatele lui Mozart, „Sonatina“ de Beethoven, Studiile pentru pian de Chopin ca și miniaturile de Sabin Drăgoi și consideră că pianul, pe care îl iubește atît de de mult, trebuie să facă parte din orchestră, o altă pasiune a ei. Punem mare preț pe mărturiile Cristinei Dinu cu atît mai mult cu cît ele nu sînt umbrite de subiectivitate profesională, idealul ei fiind matematicile. Ca și colega ei, Ioana Beldie (13 ani $^1/_2$) cîntă la pian de patru ani. De altfel, nu e singura instrumentistă din familie, sora ei fiind violonistă (o vom întîlni în cursul anchetei noastre) iar o altă soră, flautistă. Ioana s-a apropiat de Simfonia a IX-a de Beethoven de la prima audiție, ceea ce nu înseamnă că a doua audiție i-a făcut aceeași plăcere. Dar nu poți, evident, să apreciezi în egală măsură pe toți compozitorii. Dacă Ioanei Beldie, Bach nu-i spune nimic, în schimb pentru Marcela Rosenberg (de 9 ani, eleva Școlii de Muzică din București, în vizită la Palatul Pionierilor), el nu este un simplu pîrău ci... o adevărată mare, după cum s-a văzut și din interpretarea plină de sensibilitate a unui cunoscut preludiu.

Mărturiile elevilor din clasa de pian sînt fără îndoială prețioase. Pentru a ne face o părere mai cuprinzătoare asupra preferințelor tinerilor pianiști am apelat la profesoara Leontina Coban. Este interesant în primul rînd faptul că preferințele acestor pionieri se îndreaptă către piesele scrise pentru pian la patru mîini. Inclinația pentru acest fel de a face muzică provine probabil din necesitatea de a realiza pe de o parte o sonoritate cît mai bogată și pe de alta din aceea de a înfăptui un ansamblu. Această din urmă tendință, reflectînd desigur o dorință firească de a colabora și vibra împreună la crearea frumosului, dezvoltă în copii germenii sociabilității, arătînd și pe această cale oportunitatea educației muzicale concepute ca un factor indispensabil educației cetățenești. Tocmai acestei oportunități îi răspunde organizarea secției muzicale de la Palatul Pionierilor. Astfel, scopul principal al activității desfășurate aici este realizarea unei educații multilaterale, în special patriotice și cetățenești.

Secția muzicală conține mai multe cercuri de studii ca : vioară, pian, cor, orchestră, suflători, muzicuțe de gură și acordeon, alături de care se organizează o serie întreagă de formații cum ar fi o orchestră populară cu 35 executanți (pe lîngă cercul de vioară), un ansamblu coral cu 180 executanți (pe lîngă cercul de cor), o orchestră semi-simfonică (65 executanți) etc. Este cunoscut faptul că activitatea de la Palatul Pionierilor are un caracter extrașcolar. Aici se pune problema folosirii organizate a timpului liber pe care copiii îl petrec în această instituție. Restul activității de la Palatul Pionierilor, concepută cu intenția îmbinării culturii generale cu specializarea profesională, este, între altele, acela de a pregăti elemente capabile să-și continue studiile în școli de calificare.

Şi totuşi, nu exclusiv cîntatul la patru mîini ne-a sugerat această lungă divagaţie. In continuarea vizitei noastre am putut surprinde întreg pulsul vieţii muzicale din Palat, care ne-a condus către necesitatea adîncirii mecanismului ei. Dar, nu ne-au interesat numai pionierii preocupaţi în mod special de practica muzicală, intenţia noastră fiind aceea de a întreprinde o anchetă în rîndul unei cît mai largi categorii de viitori auditori ai concertelor, care vor trebui să reziste eventual... şi la lucrările tinerilor compozitori romîni.

Ar fi desigur multe opinii de consemnat aparţinînd celor care ne-au creat o nemeritată popularitate pe culoarele Palatului. Pionierii ne-au vorbit despre Beethoven, foarte apreciat pentru Simfonia a V-a şi chiar pentru a IX-a (sora Ioanei Beldie, Mariana, se pare că a rezistat la toate audiţiile ei), despre Mozart, Bach, Paganini, Enescu (Rapsodiile bineînţeles şi chiar, dacă ar fi să acordăm un credit total interlocutorilor, fragmente din opera „Oedip"...) Cu toate aceste preferinţe, centrul de greutate este în mod destul de vizibil deplasat către muzica scrisă de Ion Vasilescu, Henry Mălineanu, Marius Mihail etc. şi executată de Mara Ianoli, Sergiu Malagamba, Gică Petrescu etc.

In ce priveşte diferenţa dintre muzica numai auzită (radio, discuri) şi cea audiată în sala de concert sau spectacol, există o preferinţă clară în favoarea celei dintîi. Dar de aici nu putem trage concluzia că respectivii auditori nu vor să fie deranjaţi de factorul vizual care i-ar putea stînjeni în concentrarea auditivă, deoarece adevărul e că (marea majoritate) n-au fost nici măcar o dată în sala de concert. Referindu-ne şi la ceea ce am aflat în cursul anchetei efectuate în celelalte două întreprinderi, putem afirma că sălile de concert nu sînt aproape de loc frecventate. In afara unor cauze obiective, explicaţia acestui fapt trebuie căutată în constrîngerea pe care sala de concert o exercită asupra auditorului. Trebuie să menţionăm în această problemă un fapt relatat de tov. Constantin Popescu de la Uzinele „Mao Ţze-dun". Acesta a fost o singură dată în sala de concert, pe care a părăsit-o înaintea terminării programului. După cîte am înţeles din cele ce ne-a spus, el a plecat nu atît din pricina caracterului inaccesibil al muzicii, cît datorită atitudinii pe care o presupunea obligatorie în aceste circumstanţe. Desigur că interlocutorul s-a referit la diferite expresii pe care muzica le imprimă pe figura ascultătorului pasionat (ce e drept şi pe aceea a snobului, mimînd cu convingere concentrarea interioară). Este evident însă faptul că nu expresia acestor ascultători l-a îndepărtat ci relaţia dintre ea şi muzica auzită, la care ei personal nu participa. In fond, capacitatea de a asculta cu atenţie şi reculegere muzica constituie şi apanajul unei îndelungate şi susţinute educaţii. Trecînd pe lîngă un radio deschis, care emite eventual o anumită lucrare simfonică, individul needucat poate fi atras pentru moment ; el nu este însă pregătit pentru un efort prelungit în vederea sezisării complexităţii discursului muzical. „Intr-o simfonie sînt prea multe melodii. Unele dintre ele îmi plac, toate însă dau ceva prea complicat pe care nu pot să-l înţeleg", ne-a spus şi muncitoarea Cecilia Michel de la Fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej".

Desigur, soluţia nu poate consta în rarefierea melodiilor unei lucrări simfonice de mare amploare. Trebuie să ne gîndim însă cu seriozitate cum să facem perceptibilă pentru un public cît mai larg legătura dintre ideile melodice, osatura, construcţia respectivelor lucrări. Credem că acest lucru nu se poate înfăptui în nici un caz direct în sala de concert. Este fără îndoială necesar un stadiu premergător frecventării concertelor, în care diferite creaţii muzicale să fie pur şi simplu „re-create" şi prin aceasta explicate în faţa muncitorilor. Despre explicarea muzicii s-a vorbit şi se vorbeşte fără îndoială foarte mult. Acest lucru s-a înfăptuit în genere pînă azi pentru o categorie de ascultători deja iniţiaţi. Noi propunem însă, pe baza numeroaselor sugestii primite din partea muncitorilor cu care am stat de vorbă, efectuarea unei educaţii muzicale active, desfăşurate la faţa locului şi în deplină cunoştinţă de cauză. Pentru aceasta, beneficiem de cercurile „Iubiţi muzica" recent înfiinţate. După cum se ştie, aceste cercuri îşi propun ridicarea nivelului muzical al muncitorilor din întreprinderi. De pildă la Uzinele „Mao Ţze-dun" există cursuri pentru acordeon, pian, vioară, chitară etc. la care entuziaştii elevi participă după terminarea lucrului. In afara acestor lecţii practice se mai predă şi teoria şi istoria muzicii. Trebuie să relevăm faptul că aproape toţi muncitorii cu care am vorbit, şi-au manifestat dorinţa ca respectivele cursuri teoretice să fie ilustrate cu audiţia fragmentelor muzicale corespunzătoare. Iată deci că sugestiile în privinţa dirijării educaţiei muzicale ne vin chiar de la cei cărora ea li se adresează. Servindu-se de cercurile „Iubiţi muzica", muzico-

„Muzica trebuie să fie melodioasă, pentru a place copiilor" — spune Cristina Dinu, în vîrstă de 13 ani.

logii şi chiar compozitorii pot explica, aşa cum arătam mai sus, capodoperele artei muzicale. Fără îndoială că atunci cînd avem în faţă de pildă o sonată, nu putem renunţa la prezentarea temelor, dar acest lucru va trebui să fie făcut într-un fel cu totul deosebit de cel obişnuit. Astfel, considerăm ca ideală posibilitatea ca diferite opere muzicale să fie analizate (desigur nu în sensul profesionist al cuvîntului) folosind imagini apropiate de viaţă şi de aspiraţiile muncitorilor şi chiar de specificul muncii lor. Pe acei care ar fi înclinaţi să vadă în cele de mai sus o încercare de interpretare siluită, mecanică, a fenomenului muzical, îi vom sfătui să citească în volumul „Fraţii care văd" de Paul Eluard (E.S.P.L.A., pag. 21—23), fragmentul în care este descrisă o metodă originală de educaţie artistică preconizată de un avocat devenit, din cauza prigoanei naziste, cizmar. Dornic să împărtăşească noilor săi colegi de breaslă bucuria contemplării capodoperelor artei plastice, el a imaginat calea către înţelegerea superioară a frumosului, pornind de la însăşi munca lor de fiecare zi. Oprindu-se în faţa unui tablou, obişnuia să atragă atenţia asupra anumitor detalii care priveau confecţionarea încălţămintei purtate de personajele pictate, captînd în felul acesta un prim interes al privitorilor. Prin acest procedeu, stîngăcia lor firească într-un domeniu necunoscut se transforma într-o reală volubilitate, tocmai prin faptul că se apela la o categorie de cunoştinţe familiare. Introducerea abilă, printre diferitele detalii profesionale, mai întîi a unor date (iniţiale) de ordin biografic cu privire la pictorii respectivi şi apoi, cu timpul, a unor consideraţii estetice, făcea o trecere naturală către adevărata înţelegere a fenomenului artistic. Cam în acelaşi fel preconizăm şi noi, ţinînd seama de specificul artei sunetelor, înfăptuirea unei educaţii muzicale sistematice în rîndurile acelora care nu au beneficiat încă de ea. Mulţi dintre muncitorii de la Fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej" cu care am stat de vorbă, ne-au atras atenţia asupra faptului că întreprinderile lor sînt vizitate de scriitori şi oameni de teatru. Aceştia împărtăşesc celor dispuşi să-i asculte realizările lor, discutînd diferite aspecte ale muncii de creaţie. De ce nu s-ar duce şi compozitorii în întreprinderi pentru a-şi explica lucrările actuale sau în curs de realizare, dezvăluind, pe cît este posibil acest lucru, momentele importante ale procesului de creaţie? Trebuie să recunoaştem că pentru a crea asociaţii fertile de genul celor citate mai sus, în legătură cu cartea lui Eluard, este necesar un oarecare talent, care, din păcate, nu dublează întotdeauna pe cel de compozitor. Soluţiile pot fi însă diverse, cu condiţia ca aceste acţiuni să aibă un caracter organizat. Noi credem, însă, că cea mai bună ar fi asocierea compozitorului cu muzicologul care-i cunoaşte opera. Transpunînd pe planul educaţiei muzicale cele preconizate în povestirea relatată de Eluard, putem găsi, nu fără efort, corespondenţe mai mult sau mai puţin fericite între diferite aspecte ale discursului muzical şi fondul aperceptiv al autorului. Nici nu ne putem imagina cîte elemente, în aparenţă insignifiante, pot să intereseze în cel mai înalt grad oamenii cărora ne adresăm. Dacă s-ar explica procesul de creaţie a unor anumite lucrări punînd în valoare tocmai această categorie de elemente, interesul ascultătorilor ar fi potenţat la maximum. Pantofii lui Eluard pot echivala cu celebra locomotivă „Pacific 231" a lui Honegger, cu privighetoarea din „Simfonia Pastorală", cu sugestiva căruţă din „Tablouri dintr-o expoziţie" de Musorgski. Este clar că, fără să fi intervenit autorii acestor rînduri, oricine ar fi recurs la asociaţii ajutătoare de genul celor de mai sus. Noi propunem însă extinderea prin metode variate a unor astfel de asociaţii şi asupra altor momente esenţialmente neprogramatice. Acolo unde nu putem găsi un corespondent fizic căutăm unul spiritual, legat de viaţa compozitorului şi mai ales de împrejurările în care a creat respectiva lucrare. Concertul pentru vioară şi orchestră de Alban Berg poate fi cu mult mai bine înţeles *) dacă este legat de evenimentul tragic pe care-l menţionează programele de concert. Cu suficientă uşurinţă ar putea fi apropiate de înţelegerea ascultătorilor un număr extrem de mare de lucrări, din care amintim acum la întîmplare: Preludiul la după amiaza unui faun, Nocturnele, Marea de Debussy, Ucenicul vrăjitor de Paul Dukas, Fîntînile sau Pinii din Roma de Respighi, Şeherazada de Rimski-Korsakov, Simfoniile VII şi XI de Şostakovici, Pasiunile lui Bach, „Tamara" de Balakirev, „Manfred" de Ceaikovski, Simfonia „Surpriza", „Ceasornicul", „Ursul" de Haydn, „O noapte pe muntele pleşuv" de Musorgski, „În stepele Asiei Centrale" de Borodin, Simfoniile III, V, VI de Beethoven etc. O dată depăşit acest prim stadiu al captării unui interes iniţial, se poate trece de bună seamă la lucrări cu totul neprogramatice, legătura fiind posibilă datorită

Tovarăşei Constanţa Marinescu (de la fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej") îi plac în special primele trei părţi din Simfonia a IX-a de Beethoven.

---

*) Ne referim desigur la noţiunea de intuiţie, operantă în artă şi nu la aceea de înţelegere, curentă în special într-un domeniu ştiinţific.

elementelor cîştigate anterior, care nu mai ţin de data aceasta de factori exteriori muzicii ci înseşi de particularităţi orchestrale, de construcţie ş.a.

Şi totuşi, nu intenţionăm să alcătuim cu ocazia prezentei anchete un îndreptar de educaţie muzicală. Ceea ce ne preocupa, deoarece considerăm prematură orice generalizare, era simpla culegere de păreri, de destăinuiri în acest domeniu al iniţierii sufletului omenesc la mesajul Euterpei. Astfel de mărturisiri ni s-au oferit, contrar aşteptărilor, mai puţin de la interlocutorii noştri întîlniţi în somptuoasele săli ale Palatului Pionierilor. O oarecare excepţie o fac convorbirile pe care le-am avut cu Maria Ionescu — 16 ani — („Muzica uşoară îmi place *pentru că e potrivită cu vîrsta*"), Petre Rainof — 16 ani — („Mă pot lipsi de cinematograf, dar nu mă pot lipsi de muzică"), Florin Ionescu — 12 ani — („Prefer audiţia în sala de concert pentru că pot vedea *ţinuta* violonistului"), romantica Daniela Anencof — 16 ani — pasionată admiratoare a lui Chopin ş.a.

Un alt climat, potrivit vîrstei şi preocupărilor, ne aştepta la Fabrica de confecţii „Gh. Gheorghiu-Dej". Cum era şi de aşteptat, am fost îndreptaţi mai întîi către cei mai proeminenţi reprezentanţi ai activităţii artistice. Deşi în această fabrică nu activează încă cercul „Iubiţi muzica", există totuşi activităţi muzicale organizate. Preocupările în acest domeniu sînt polarizate în jurul corului, orchestrei de muzică uşoară şi echipei de dansuri. „Melodia trebuie să primeze chiar şi atunci cînd e subordonată textului", ne expune electricianul Harry Schiffer, responsabilul cu munca artistică. Preferinţele sale merg în special către muzica uşoară, operetă şi muzica populară. Muzica simfonică nu-i place decît în anumite dispoziţii sufleteşti. Ar fi însă mult mai interesat de aceasta din urmă dacă s-ar organiza, chiar în incinta fabricii, concerte-lecţie la care, pe baza unei mobilizări susţinute, s-ar putea strînge un număr cît mai mare de oameni. În privinţa operetei, am constatat la marea majoritate a celor interogaţi aceleaşi preferinţe (Lăsaţi-mă să cînt, Ana Lugojana, Culegătorii de stele etc.). Explicaţia acestei aparente uniformităţi a gustului se datoreşte uniformităţii reale a repertoriului pe care îl cîntă, fapt fiind că muzica pe care o execută în cadrul locului de muncă este în acelaşi timp aceea pe care o preferă. De aici decurge, conform convingerii noastre, necesitatea imperioasă a îmbogăţirii repertoriului, factor important în educaţia muzicală (mulţi copii din formaţiile artistice ale Palatului Pionierilor ne-au vorbit în termeni elogioşi despre marşul „Înainte" de Corneliu Mereş ; fără să contestăm valoarea acestei lucrări, trebuie să atragem atenţia că şi alţi compozitori îşi pot populariza operele în acest fel).

Amatorul de frumos se poate apropia de muzică fie ascultînd-o, fie executînd-o. La Fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej", ca şi la Uzinele „Mao Ţze-dun" de altfel, am remarcat frecvent faptul că pasiunea pentru muzică îşi are originea în practicarea ei. Este într-adevăr o mare satisfacţie să participi la producerea muzicii, act care devine un adevărat echivalent al creaţiei. Croitorul Vasile Nedelcu mărturiseşte astfel neta sa preferinţă pentru muzica corală, pe care nu o apreciază decît atunci cînd cîntă în cor. Un alt muncitor de la aceeaşi întreprindere, Petre Tîrnă, apreciază muzica numai prin legătura ei cu dansul, marea sa pasiune. Dar, cel mai impresionant exemplu îl constituie acela al strungarului Năstase Moise (20 ani), de la Uzinele „Mao Ţze-dun", la care impulsul de a „face muzică" a fost atît de mare încît l-a determinat, încă de la o vîrstă fragedă, să-şi construiască singur, cu ajutorul unor sîrme întinse de-a lungul scaunelor, un instrument rudimentar de coarde. Mai tîrziu a avut prilejul să vadă la o şcoală profesională, o ţiteră şi apoi o chitară, către care s-au îndreptat în cel din urmă preferinţele sale, net determinate atît de senzaţia fizică a jocului digital cît şi de plăcerea rezultatului sonor (idealul lui fiind de fapt chitara electrică, instrument care îl atrage prin timbrul său „pre-electronic"). Năstase Moise — pentru că mărturia lui este dintre cele mai interesante — preferă, în mod clar, muzica celorlalte arte. Simţind o necesitate de sistematizare surprinzătoare, el ne-a explicat că înclinaţia sa către arta sunetelor se manifestă în patru feluri, perfect distincte. Astfel, auzind o melodie simte în primul rînd nevoia de a o reproduce, apoi, în momentul cînd a învăţat-o, de a o cînta prietenilor săi singur sau (a treia plăcere pe care i-o dă muzica) împreună cu fratele său, de asemenea pasionat instrumentist. Dar, după ce ai cîntat multă vreme o melodie, treci la altele şi, natural, începi să o uiţi pe prima sau, mai bine zis, nu-i mai reţii decît refrenul. Atunci intervine în mod obişnuit un sentiment de neputinţă şi te resemnezi la gîndul că memoria nu este infailibilă. Pentru Năstase Moise, muzica reprezintă însă o asemenea satisfacţie, încît pînă şi acest moment, pentru alţii penibil, devine sursa unei bucurii şi anume aceea de a reînvia porţiu-

Croitorul Vasile Nedelcu (de la fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej") mărturiseşte neta sa preferinţă pentru muzica corală.

nile care le-a uitat din discursul muzical, de a compune. Ne întrebăm dacă dezvoltată printr-o educație sistematică, pasiunea pentru muzică a interlocutorului nostru ar lua și drumul creației!

Dacă unii dintre cei antrenați în această primă anchetă a noastră s-au apropiat de muzică executînd-o, participînd într-un fel sau altul la producerea ei (cazul dansatorului Petre Tîrnă, deși oarecum diferit, se integrează totuși prin participare la complexul muzică-dans în aceeași categorie), alții au fost atrași de mesajul direct exprimat, cu ajutorul cuvîntului, al muzicii și în cele din urmă chiar al expresivității spontane a interpretării. Acest fel de a se apropia de muzică reprezintă în fond atitudinea fundamentală a auditorului așa cum și-l imaginează compozitorul. Un strălucit exponent al acestei categorii este Vasile Călinescu de la Fabrica de confecții „Gh. Gheorghiu-Dej", care consideră că muzica este cu atît mai interesantă cu cît textul este mai limpede. Pe el însă nu-l interesează cuvintele decît ca o posibilitate de a intui mesajul melodiei. De aceea, cînd sînt rostite într-o limbă necunoscută sau chiar lipsesc, poate face abstracție de ele cu condiția ca executantul să-i comunice prin mimică (vezi cazul lui Yves Montand, care a concertat la această fabrică) sau chiar prin expresivitatea interpretării — substanța muzicii.

Muzica nu poate fi concepută în afară de interpretarea ei. Pentru unii însă factorul interpretativ este cel determinant în înțelegerea muzicii. In această categorie intră, trebuie să o spunem de la început, și snobii. Cunoaștem doar prea bine din sălile de concert pe aceia care se duc să asculte chiar și lucrări nevaloroase atunci cînd se bucură de o interpretare considerată „genială", ori, ca să facem o afirmație cu totul sinceră, chiar cu riscul producerii unui șoc, trebuie să spunem că delimitările interpretative presupun, de la un anumit nivel în sus, atîta experiență auditivă, un gust atît de dezvoltat, pregătit de o îndelungată exersare mai întîi pe fundamentalele valori componistice (a nu echivala pe Brahms cu Wieniawski, pe De Falla cu Sarasate etc.), încît trezesc cele mai legitime suspiciuni. In fond, critica interpretativă este, credem, un lucru cu mult mai complicat decît se pare.

Există totuși oameni perfect sinceri care participă la muzică prin intermediul personalității interpretului, fapt observat mai ales în domeniul muzicii ușoare sau populare. Evident că nu putem bănui de nesinceritate pe acela care se simte atras de o melodie atunci cînd este cîntată de Dorina Drăghici sau Ioana Radu (bănuiala se naște cînd se fac diferențieri prea subtile între David Oistrah și Isaac Stern, Ghilels și Cziffra). Tov. Maria Pipaș, despre care am mai vorbit, nu poate face abstracție în aprecierile ei de factorul interpretativ. De pildă, nu-i place cum cîntă Rodion Hodovanschi muzică ușoară și nu se poate apropia suficient de piese astfel executate. Ea are păreri proprii și în privința interpretării muzicii populare, domeniu în care gustul său nu se împacă cu maniera interpretativă a Mariei Tănase (care, de altfel ca și Hodovanschi, își are admiratorii săi), preferînd-o pe Ioana Radu.

Cu toată tendința de a evita sistematizări pedante, nu ne putem reține de a atrage atenția asupra existenței a trei categorii de înclinații muzicale întîlnite pînă acum în ancheta noastră. Este vorba despre pasiunea practicării muzicii, apoi aceea a înțelegerii ei pe calea textului sau a expresiei care îl echivalează, și însfîrșit cea legată exclusiv de interpretare. Problema care ne preocupă în cel mai înalt grad și anume înfăptuirea educației muzicale, își găsește căi de rezolvare la toate cazurile amintite. Metoda, să-i spunem asociativă, despre care vorbeam în legătură cu cartea lui Eluard, este aplicabilă mai ales celei de-a doua categorii. Cît privește celelalte două, metodele educative se pot de asemenea preconiza pornind de la realitatea imediată. Cel care cîntă în cor va putea fi apropiat de înțelegerea superioară a muzicii, executînd piese corale din ce în ce mai pretențioase, lucru perfect valabil și în cazul altor genuri de interpreți. Desigur, pentru a interesa componenții celei de a treia categorii este în aparență de-ajuns să le cîștigăm admirația pentru anumiți interpreți. Dar după depășirea acestui prim stadiu, este absolut necesar să transferăm simțul critic al unor asemenea ascultători din domeniul interpretării în acela al creației (și în același timp din domeniul muzicii ușoare și populare, în cel al muzicii clasice), ceea ce într-adevăr nu este ușor.

Cititorii acestor rînduri trebuie să înțeleagă că nu avem nicidecum intenția delimitărilor rigide, întrepătrunderea celor trei categorii, în afara cărora mai există probabil și altele, fiind posibile în toate sensurile.

Dar, ca și în „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski, să reluăm și noi, pentru ultima oară, tema promenadei.

Profitînd de un moment de răgaz al mașinilor de cusut de la Fabrica „Gh. Gheorghiu-Dej", am reușit să interesăm în discuția noastră o serie de îndrăgostiți de muzică („sînt amorezat de muzică mai rău decît de o fată" ne-a spus unul dintre ei), dintre care am reținut în special vorbele lui Lucian Drăguloiu (21 de ani) ; „Pentru mine, muzica e și o distracție și o nevoie spirituală. Muzica ușoară este aceea care mă distrează, în timp ce muzica populară înseamnă cu totul altceva" (probabil că ea îi amintește primii ani ai vieții petrecuți în orășelul natal). De altfel, majoritatea muncitorilor interogați ne-au spus că, într-un fel sau altul, muzica reprezintă pentru ei o realitate de care nu se pot lipsi.

Nici la Uzinele „Mao Țze-dun", unde am întîlnit o atitudine cu adevărat entuziastă față de obiectivele anchetei noastre, arta sunetelor nu-i lasă pe oameni indiferenți. Poate că acest lucru se datorește existenței în susnumita întreprindere a cercului „Iubiți muzica", dar e mai probabil faptul că această formă de organizare a coincis cu dorința arzătoare a muncitorilor de a cunoaște şi a face muzică. De la înfiinţare, în luna decembrie, s-au înscris în acest cerc un număr de 50 muncitori, înscrierile încetînd nu din lipsă de amatori, care abundă în această uzină, ci datorită numărului relativ redus de instrumente muzicale disponibile. Cursurile din cadrul cercului sînt atît practice (acordeon, pian, vioară, chitară) cît şi teoretice (istoria muzicii, teoria). Ne-a bucurat mai ales faptul că după încetarea lucrului, muncitorii preferă distracţiilor audierea unor cursuri de teorie muzicală, faţă de care manifestă un deosebit interes. Dar pentru ca aceste cursuri să răspundă cît mai complet necesităţilor celor cărora li se adresează, ele ar trebui să fie ilustrate de numeroase exemple muzicale, aşa cum cere tov. Ştefan Gheorghe (20 ani, responsabil cultural în comitetul U.T.M.). Ca şi alţi colegi ai lui şi interlocutori ai noştri, acest muncitor nu a avut prilejul să cunoască lucrări ale compozitorilor romîni (bineînţeles nu de muzică uşoară), lucru care ar trebui să ne dea de gîndit, deoarece aşa cum am arătat, nu constituie un fenomen izolat nici în rîndurile celor dornici să audă cît mai multă muzică, fie ea şi „grea". Cu riscul de a spune o banalitate, trebuie să atragem atenţia asupra necesităţii prezentării în întreprinderi a celor mai reprezentative lucrări aparţinînd compozitorilor noştri. Iniţiativa Uniunii Compozitorilor de a organiza la sediul Uniunii audiţii destinate muncitorilor trebuie de bună seamă completată cu aceea, la fel de importantă, de a duce muzica romînească în mijlocul oamenilor muncii, căci numai astfel ea va căpăta posibilitatea de a fi ascultată şi apreciată de marele public.

Strungarul Ion Vintilă (21 de ani), înscris la cursurile de pian şi acordeon, consideră că cercul „Iubiţi muzica" începe să-i înfăptuiască visul. Muzica, pentru că despre acest vis este vorba, constituie pentru Ion Vintilă o adevărată necesitate, strîns împletită cu aceea de a munci („munca e moartă fără muzică"). Gustul muzical al prietenului nostru, deşi înclină către muzica uşoară, ne relevă o vie receptivitate pentru frumos, chiar dacă acesta îmbracă forma noului. Dacă finalul Simfoniei a V-a, ascultat pentru prima oară acum patru ani l-a impresionat profund, ca şi „Sonata lunii" sau alte lucrări, el nu a rămas mai puţin sensibil la muzica lui Theodor Grigoriu pentru filmul „Erupţia". În special momentul erupţiei l-a făcut să considere muzica „mai bună decît subiectul filmului". Iată deci că, împotriva părerii unor cronicari cinematografici, departe de a trece neobservată, ca în cronicile lor, muzica filmului „Erupţia" se impune şi place.

Şi printre amatorii de muzică uşoară, există oameni care gîndesc cu greutate. Constantin Popescu (20 ani), pentru care muzica este de asemenea o necesitate, ne-a făcut să înţelegem acest lucru printr-un exemplu aparţinînd vieţii lui intime. Convinşi că nu îl vom supăra, relatăm aici cele povestite de el: „...M-am certat cu o fată. Am auzit apoi un cîntec de dragoste care m-a răscolit mult, deoarece exprima tot ce era în inima mea. Acest lucru s-ar fi întîmplat şi dacă i-ar fi lipsit cuvintele. Dar, cuvintele erau tocmai „Spune-mi de ce te superi oare"?...

Constantin Popescu iubeşte muzica atunci cînd ea exprimă sentimente tainice, incompatibile după părerea lui cu tutti-ul orchestral. Este într-adevăr reconfortantă această îmbinare dintre latura energică, hotărîtă, voliţională a activistului din biroul organizaţiei de tineret, şi căldura sufletească a iubitorului de frumos.

Dar părerile lui Constantin Popescu, care este de altfel şi clarinetist, au fost viu controversate de secretarul aceleiaşi organizaţii, Nicolae Olteanu, care preferă în mod hotărît ansamblul orchestral soliştilor. Tov. Olteanu ne mărturiseşte că s-a apropiat şi mai mult de muzica romînească de cînd a asistat la Moscova, cu ocazia Festivalului, la succesele răsunătoare ale ansamblurilor noastre. El nu poate uita momentul unic cînd, într-una din marile pieţe ale Moscovei, publicul reacţiona cu un entuziasm greu de descris la sunetele atît de cunoscute ale „Ciocîrliei", executate de Ionel Budişteanu. Este surprinzător faptul că, pe lîngă frumuseţea melodiilor, Nicolae Olteanu a remarcat într-un mod cu totul special diferenţa dintre izoritmia folclorului altor popoare şi extraordinara varietate ritmică a celui romînesc. Dar, pentru că nu numai folclorul îl interesează, el ne-a atras atenţia şi asupra multiplelor posibilităţi de răspîndire a muzicii culte în mijlocul muncitorilor care, după părerea lui, s-ar apropia de ea dacă ar cunoaşte-o. În acest sens, au coincis părerile unui mare număr dintre cei anchetaţi, cu toţii favorabili ideii de concert-ghicitoare, de ghid muzical, iniţiative lăudabile ale Radiodifuziunii, dar care, pentru a-şi cîştiga o eficienţă totală, trebuie extinse chiar la locul de producţie. Acestor propuneri li s-a adăugat aceea exprimată de entuziastul şef al secţiei de motoare electrice, tov. Moscu Nanu, şi anume de a înzestra cu partituri şi mai ales instrumente formaţiile pe care muncitorii sînt mai mult decît dornici să le înjghebeze.

Nu puteam continua să răpim timpul preţios al muncitorilor, în mijlocul cărora zăbovisem poate mai mult decît trebuia. (E doar prima noastră deplasare la faţa locului, primul contact direct — în aceste probleme — cu o altă realitate decît aceea a sălilor de concert sau a muzicienilor!). Considerăm însă, şi e rîndul cititorilor să spună dacă ne-am înşelat, că avem la dispoziţie date suficient de interesante pentru un prim material. Poate că mulţi ne vor imputa faptul că ne-am lăsat conduşi de inspiraţie şi, contrar oricăror principii de organizare echivalente celor pe care se consideră că le admirăm în muzică, am improvizat. Într-adevăr, în această liberă desfăşurare de date şi consideraţii, lipseşte pînă şi „coda", în cazul de faţă concluziile. Ele vor surveni însă în mod firesc, după ce ne vom îmbogăţi caietul cu teme, tolba cu păreri şi propuneri. Pînă atunci, sperăm ca cele sugerate în acest prim capitol al anchetei noastre să fie luate în consideraţie. Este ceea ce aşteaptă noii noştri prieteni.

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

GEORGE FOLESCU

de Alexandru Colfescu

În rolul lui Boris din opera „Boris Godunov" de Musorgski

S-au scurs de-atunci patruzeci și cinci de ani.

Într-un crîng — vestigiu pitoresc al „nesfîrșitului Deliorman" de altă dată, mîngîiat pe trei părți de unduirea domoală a rîului Vedea — concertul puzderiei de privighetori, un adevărat imn de bucurie închinat începutului de mai, năpădit de larma unei petreceri populare, amuțise. În atmosferă pluteau — o dată cu aroma mieilor pregătiți la frigare, „haiducește" — cînd doinite, cînd biciuite de un ritm drăcesc, cîntecele și jocurile populare ale vestitutului taraf de lăutari Pavel Cîrlig, Mitică Burcescu, Tudorică Govedie.

Poftiți din Capitală și îmbrățișați cu nețărmurită admirație de un grup de melomani teleormăneni, în frunte cu tenorul Ilie Brătescu (elev al lui Gheorghe Stephănescu), cîțiva cîntăreți bucureșteni se lăsară antrenați într-o adevărată întrecere artistică cu gazdele. Drept vocalize, pentru punerea în mișcare a vocilor, dintr-un butoiaș burduhănos, curgea în ulcele de pămînt, rubiniul viței indigene, nedevorată încă de filoxeră. Provocarea porni prin vocea uluitor de puternică, a lui Mitică Burcescu. Urmă arcușul de excepțional virtuoz al lui Pavel Cîrlig și, în fine, obișnuitul *contra-do,* al tenorului Ilie Brătescu.

Cu voce gravă, un tînăr, care nu avea încă treizeci de ani, începu să cînte *„Înghețată-i Dunărea"*. Apoi dădu glas altor cîntece populare și baladei *„Sergentul"* de *Caudella*. Dar, pe măsură ce intona o altă melodie, cîntărețul ridica și tonul, încît, în curînd ne întrebarăm ce este, bas sau bariton ? pentru ca în cele din urmă să termine cu un *si bemol* acut, de o strălucire care ar fi satisfăcut orice tenor dramatic.

Așa l-am cunoscut pe marele nostru cîntăreț, basul George Folescu. De-atunci l-am urmărit pas cu pas în toată bogata lui activitate artistică.

★

Peisajul cîmpiei dunărene și al comunei ialomițene unde, într-o familie de modești muncitori, în anul 1884, George Folescu a văzut lumina zilei, s-a încrustat adînc în sufletul copilului. Imaginea nesfîrșită a Bărăganului, colinele mărunte, aurul holdelor de grîu, cirezile de vite și turmele de oi cu ciobanii lor, datinile și obiceiurile locului, dar, cu deosebire, oameni trudind din greu pentru satisfacerea altora, astîmpărîndu-și aleanul prin cîntec, toate acestea au contribuit — desigur — la conturarea personalității artistului de mai tîrziu.

„Psaltichia" și „Viețile sfinților" învățate în Seminarul Nifon din București nu l-au îndreptat spre cariera bisericească, fiindcă vocea și muzicalitatea adolescentului impresionară pe cei ce l-au ascultat în diverse producții școlare. Iată-l deci pe tînărul Folescu elev al Conservatorului din București, în clasa de canto a reputatului cîntăreț și profesor *Dimitrie Popovici-Bayreuth.*

Prin anul 1901, *Dimitrie G. Kiriac* închega un cor bărbătesc, care, după puțin timp, deveni cor mixt : Societatea *„Carmen"*. Activitatea acestei grupări artistice care la început da cam patru concerte pe an, număra prin 1935-1938 peste douăzeci de concerte anual. Formată din artiști amatori, nesalariați, această asociație corală a fost o pildă grăitoare de muncă devotată, pusă în slujba artei și a ridicării culturale a maselor.

George Folescu deveni curînd un *„carmenist"* de frunte, stîlpul principal al societății, mîndria ei. Aci află el, nu numai prilej de afirmare, dar și mediul potrivit pentru a-și dezvolta și întregi resursele sale vocale și interpretative. Îl găsim cu „Carmen" și D. G. Kiriac în rodnicele turnee prin Banat și Ardeal (1905), prin Bucovina (1907) iar mai tîrziu, cu Ioan D. Chirescu la expoziția internațională de la Paris (1937). Tot cu „Carmen" și D. G. Kiriac la pupitru, cîntă la Teatrul Național din București în anul 1913 *„La șezătoare"* de *Tiberiu Brediceanu* și *„Cavalleria rusticana"* de *Mascagni*. Apoi, la Ateneu, în vara anului 1915, l-am ascultat în *Mefisto* din

„Damnația lui Faust“ de *Berlioz,* din care „Carmen“, sub bagheta lui D. G. Kiriac și cu acompaniament la pian, a executat șapte fragmente. Peste puțin timp îl vom auzi în același rol din „Damnația lui Faust“ în audiție integrală, cu același cor și *Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice,* sub conducerea lui *George Enescu,* iar mai tîrziu, cu *„Filarmonica“,* sub conducerea lui *George Georgescu.* Nedepășită rămîne pînă azi la noi și interpretarea dată de George Folescu părții de bas-solo, din *Simfonia a IX-a de Beethoven.*

Dar George Folescu a fost un mare interpret de operă și un neîntrecut cîntăreț de cîntece populare. A fost — afirmăm cu toată convingerea — un bun urmaș al lui *Gheorghe Stephănescu,* pe drumul spinos al luptei pentru întemeierea unei opere trainice, definitive.

Să-l urmărim pe acest făgaș.

După licărirea de mari nădejdi a înjghebării lui Gheorghe Stephănescu, corespunzînd unei necesități inexorabile, dar neavînd susținerea materială a statului, după ultimele zvîrcoliri ale rămășițelor turneelor de operă străine, răsăriră ca ciupercile, o mulțime de formații romînești de operă. George Folescu debută ca artist de operă tot dintr-o astfel de formație, care s-a preparat șase luni, dar a cîntat o singură dată. Este vorba de o operă a inginerului *Gh. C. Cosmovici, „Fîntîna Blanduziei“,* după piesa lui Vasile Alecsandri, în care George Folescu a cîntat rolul lui Postum. Spectacolul a avut loc în ziua de 30 aprilie 1910, la Teatrul Național cu orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, dirijată de *Alfons Castaldi.*

În 1914-1915, țîșnită din entuziasmul tinereții și cunoscută popular sub numele de *„Opera studențească“,* bucurîndu-se de sprijinul studenților (în frunte cu Dimitrie Cristide, Camil Petrescu, Nicolae Vlădoianu ș.a.), ia ființă o formație de operă care dă spectacole cu „Aida“, „Lakmé“, „Faust“, „Carmen“, etc. George Folescu cîntă alături de Elena Drăgulinescu-Stinghe, Enrichetta Rodrigo, Demetrescu-Sylva, Al. Costescu-Duca, Jean Athanasiu ș.a.

În 1915 mai activează efemer: compania de operă *„C. Stănescu-Cerna“,* Compania *„Gabrielescu“* și Teatrul *„Leon Popescu“,* unde George Folescu stîrnește admirația unanimă în *Mefisto* din *„Faust“* de *Gounod,* apoi în *Ramfis* din *„Aida“* de *Verdi.* În 1916 se formează o altă echipă de operă, condusă de baritonul *Jean Athanasiu* și dirijorul *Umberto Pessione* și compania de operă *„Guritză“,* în care George Folescu cîntă din nou rolul lui Mefisto.

După războiul 1916-1918 și lichidarea formației de operă în refugiul de la Iași, George Folescu, cu un grup de cîntăreți, care-și făuriseră din întemeierea operei scopul principal al vieții lor, întreprinde tot felul de acțiuni și demersuri, deși greutățile păreau de neînvins. La 17 septembrie 1919 se întemeiază *„Opera, artiștii asociați“,* transformată curînd în *Societatea lirică romînă „Opera“* avînd și un comitet de patronaj. Prin concerte publice și prin colecte s-au adunat fonduri. Repetițiile se țineau în sala „Transilvania“. Cîntărețul George Niculescu-Basu povestește că la primele repetiții, George Folescu venea primul și făcea focul, pentru ca ceilalți soliști și coriști să găsească sala încălzită.

Deschiderea stagiunii s-a făcut cu peripeții și emoții, la 17 martie 1920, cu „Aida“, sub conducerea lui *Felix Weingartner* și soția acestuia, în rolul titular, iar George Folescu în *Ramfis.* Urmează alte stăruințe, alte eforturi și, în fine, la 8 decembrie 1921, visul lui Gheorghe Stephănescu (încă în viață), al lui George Folescu și al tuturor iubitorilor de muzică s-a realizat. Asistăm fericiți la o sărbătoare memorabilă: deschiderea primei stagiuni a operei, devenită, în sfîrșit! instituție de stat. S-a cîntat *„Lohengrin“* de *Wagner,* cu *George Enescu* la pupitru George Folescu a interpretat pe *regele Heinrich.* De-acum, drumul operei se deschide larg (deși au survenit, între timp, frămîntările produse de

Corul „Carmen“ la Ateneu, după o execuție a „Damnației lui Faust“ de Berlioz. În primul rînd, de la stînga la dreapta: Petre Nițulescu, Ioan D. Chirescu, Mircea Lazăr, George Folescu, George Enescu, Maria Cojocăreanu, Roland Flechtenmacher

discutata „concesiune“ și de cele două greve ale artiștilor).

George Folescu, ajutat de mlădierea organului său fonator, de o remarcabilă muzicalitate și de o tehnică vocală desăvîrșită, a studiat și și-a însușit aproape 40 de roluri, abordînd, cu multă ușurință, o mare gamă de sentimente, de la comicul irezistibil pînă la tragedia cea mai zguduitoare. Fără îndoială, *Boris Godunov* de *Musorgski* a fost creația sa cea mai desăvîrșită. Cei ce l-au văzut și ascultat în scena cînd zbuciumatul Boris este urmărit de vedenia țareviciului ucis, nu-l pot uita: apărîndu-se cu mîinile, ca de dogoarea jarului ucigător al răzbunării, cu corpul aplecat înapoi, retrăgîndu-se cu spatele și împingînd cîțiva metri o masă, pe care apoi o răstoarnă! Nu se poate uita nici clocotul tragic al glasului, din scena testamentului și a morții, în contrast cu adînca duioșie cînd pomenește de Xenia, fiica lui, nici sfîșietoarea desperare din momentul cînd invoacă iertarea divină.

Ce lungă cale de la Boris pînă la veselul și orientalul *Osmin* din *„Răpirea din Serai“* de *Mozart!* Iată-l, cu un abdomen apreciabil, cățărîndu-se vioi pentru a culege fructele unui pom, în timp ce cîntă, cu o ironie și un umor contaminant: *„Cine și-a găsit iubita, prea cinstită în purtări...“*

Extensiunea rar întîlnită a vocii sale de bas îi permitea să atace cu ușurință și generozitate atît anumite „pedale“, ca în cardinalul din *„Ebreea“* de *Halévy*, *Sarastro* din *„Flautul fermecat“* și un *„contra-re“* uluitor de rotund, în rolul lui *Osmin* din *„Răpirea din Serai“* de *Mozart,* cît și acute pline de strălucire, ca tradiționalul *sol* din finalul „Calomniei“ lui *Don Bazilio* din *„Bărbierul din Sevilla“* de *Rossini* și al *„Rondoului“* din *Mefisto* din *„Faust“* de *Gounod.*

Din șiragul de nestemate ale personajelor cărora marele nostru cîntăreț le-a dat viață, năpădesc în amintirea noastră: *Ramfis* din *„Aida“*, cu aer solemn și neîndurător, sprințarul și volubilul *Leporello* din *„Don Juan“*, blîndul *Sarastro,* din *„Flautul fermecat“*, *Figaro* din *„Nunta lui Figaro“*, cu inteligența și verva sa scînteietoare, *Nilakanta,* tatăl duios și brahmanul necruțător din *„Lakmé“*, *Daland,* bătrînul și voiosul marinar din *„Vasul fantomă“* de *Wagner.* Aud, cînd tunătoare și solemnă, cînd mieroasă și ironică vocea lui *Mefisto* din *„Faust“* de *Gounod;* simt și acum infernala mîndrie și atotputernicie a lui *Mefistofeles,* din opera lui *Arrigo Boito,* acel diabolic *„Nu!“* din *„Son lo Spirito che nega!“*.

Oare putem trece cu vederea pe vagabondul *Merik* din *„La drumul mare“* de *C. C. Nottara?* Sau chipul magistral cum George Folescu a creat pe *Ion Nebunul* din *„Năpasta“* de *Sabin Drăgoi,* făcîndu-și intrarea în scenă cu acel, atît de firesc, dar cutremurător *„Mi-e foame!“*.

Nu numai nelimitatele resurse vocale și interpretative ale lui George Folescu, precizia intonației și a mișcării ritmice, jocul său de scenă, profund omenesc, dar, în egală măsură, colegialitatea sa și spiritul său de probitate profesională i-au atras admirația masei largi a publicului care, iubindu-l, ca pe un bun prieten, în repetatele rechemări la rampă striga: *„Bravo Ghiță!“*

Era tot atît de mare în regele *Heinrich* din *„Lohengrin“*, în *Hunding* din *„Walkiria“* sau *Gurnemanz* din *„Parsifal“* de *Wagner,* în *„Falstaff“* de *Verdi,* în cele trei roluri întunecate din *„Povestirile lui Hoffmann“* de *Offenbach,* ca și în roluri pe care mulți le consideră mai puțin importante, cum sînt: *Galițki* din *„Cneaz Igor“*, *Abimeleh* din *„Samson și Dalila“*, *Angelotti* din *„Tosca“*, *Zuniga* din *„Carmen“*, ș.a.

Dar George Folescu a fost, la timpul său, cel mai bun interpret al cîntecului popular romînesc. Felul ireproșabil în care, utilizînd tehnica belcantoului său, împletită cu tradițiile cîntului popular, a reliefat caracteristicile folclorului muzical romînesc, în prelucrările lui *D. G. Kiriac, G. Dima, T. Brediceanu, C. Brăiloiu, I. Borgovan, E. Monția* ș.a., a fost călăuza cea mai de preț a cîntăreților care i-au urmat. Din nefericire, cele peste 20 de imprimări pe discuri, făcute cu zeci de ani în urmă, cuprinzînd arii de opere și cîntece populare, nu oglindesc în întregime minunata voce a lui George Folescu.

Criticile de specialitate i-au adresat — cu dărnicie — toate superlativele.

Fostul său coleg, artistul poporului *George Niculescu-Basu* vorbind la Radio, cu ocazia unei comemorări a spus: *„George Folescu este un nume celebru în arta lirică romînească, este artistul atît de mult iubit de marele public, fondatorul și sufletul operei din București“.*

Iar *Feodor Șaliapin,* pe care puțin timp înainte de a muri, l-am întîlnit la Bonn pe Rin, amintindu-și de concertul și spectacolele date la București, în ianuarie 1930, și de cele constatate cu acel prilej, a vorbit în mod elogios de vocea și arta lui George Folescu, pe care l-a considerat *„un cîntăreț mondial“.*

Vincent d'Indy, adînc impresionat de aceeași desăvîrșită artă, a spus: *„Franța nu are azi un executant al cîntecelor populare de măsura lui Folescu“*).*

Patriot însuflețit, legat prin toate fibrele sufletului său de pămîntul natal, a refuzat ofertele impresarilor de a pleca în străinătate. A trecut hotarele țării numai în turneul oficial al operei, la Varșovia și Frankfurt și al societății „Carmen“ la Paris. Dar ajuns acolo, mărturisea, după cîteva zile, că dorul de țară și de prieteni îl copleșește.

La 16 noiembrie 1939, vestea morții sale tragice, care a făcut să amuțească una dintre cele mai splendide voci și să înceteze de a bate o inimă aleasă, a căzut asupra noastră ca un trăznet năprasnic.

Dar amintirea lui scumpă, dăinuește și va dăinui peste vremuri.

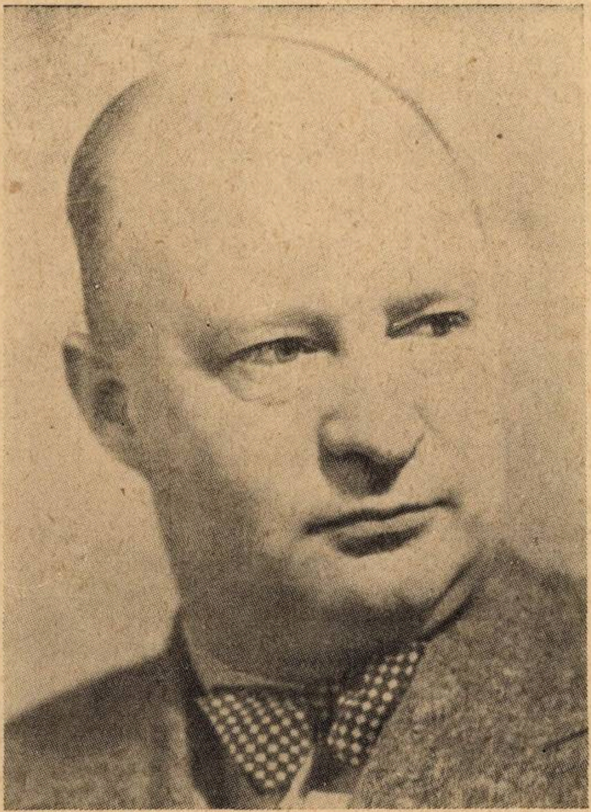
---

*) „Muzica romînească de azi“. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din Romînia (Marvan S.A.R.).

SILUETE CONTEMPORANE

PAUL HINDEMITH

de Mihai Rădulescu



„M-am născut în 1895, la Hanau, Studii muzicale începînd de la 12 ani. In calitate de violonist, bracist, pianist şi toboşar, am activat temeinic în următoarele domenii: muzică de cameră de tot soiul, cinema, cafenea, muzică de dans, operetă, jazz, muzică militară. Din 1916, sînt concert-maestru la opera din Frankfurt. Compozitor, am scris piese care în majoritatea lor nu-mi mai plac: muzică de cameră pentru formaţiile cele mai felurite, lieduri şi mărunţişuri pentru pian. Şi trei opere într-un act, care probabil vor rămîne unicele, dat fiind că în urma necontenitei creşteri de preţuri pe piaţa hîrtiei de note, nu se mai pot scrie decît partituri reduse..."

Paul Hindemith scria această incisivă autobiografie în anul 1922. Am citat-o nu numai pentru datele succinte pe care le conţine, dar mai cu seamă pentru că este un adevărat autoportret de tinereţe al artistului, concis, uşor îngroşat, dar nu mai puţin viguros. „Stilul este omul": iată o maximă care se poate aplica din plin robustului, jovialului, atleticului Hindemith, reprezentant prin excelenţă al tradiţiilor muzicii germane în stadiul lor contemporan, instrumentist, compozitor, pedagog şi teoretician. Lui Wagner îi trebuiseră peste 20 de pagini pentru o schiţă autobiografică a anilor de ucenicie. Hindemith condensa în zece rînduri un fecund început de carieră.

In aceste rînduri sînt prezente trăsăturile determinante pentru poziţia estetică a tînărului muzician: contactul cu viaţa de fiece zi, inclusiv aspectele ei cele mai „prozaice" şi obişnuite, în locul complacerii într-o zonă elevată, de simboluri şi taine supreme, aşa cum o cultivau post-wagnerienii; obiectivitatea, perspectiva lucidă şi clară a realităţii, transpusă şi pe planul creaţiei artistice, în locul subiectivismului dezlănţuit şi revărsat asupra lumii, în locul extazelor inefabile ale „sfîrşitului de secol"; primatul practicii muzicale asupra sistemelor preconcepute; concizia, preferinţa pentru formele lapidare, în locul monumentalităţii unor Bruckner, Mahler sau R. Strauss; şi în sfîrşit un umor simplu şi adesea tăios, opus gravităţii şi atmosferei pontificale pe care Cosima şi fidelii ei o perpetuau la Bayreuth în amintirea Maestrului. După cum se vede, toate aceste tendinţe însemnau o reacţie violentă împotriva mentalităţii wagneriene, împotriva neoromantismului care dominase muzica germană (şi în bună parte cea europeană) din anii 1870 pînă în preajma primului război mondial. Ele împlineau dezideratul pe care-l enunţase cu puţini ani înainte Ferrucio Busoni: „Avem nevoie de o nouă artă clasică: măiestrită, simplă, cuprinzătoare. Concizie, cezuri frecvente, mult aer. Ferestrele deschise. Şi nu încruntarea gravă a ascultătorului, ci zîmbet şi lacrimi". O dată cu Satie şi „cei şase" în Franţa, cu Prokofiev şi Strawinsky în Rusia, cu Bartók în Ungaria, Hindemith ridica steagul pentru „un nou înţeles al clasicismului" — despărţindu-se profund de cealaltă „extremă înaintată" a muzicii europene: „şcoala vieneză" a lui Schönberg, Webern şi Alban Berg, care urmărea (cu straşnică sagacitate) drumul ei propriu, de revoluţie totală în arta sunetelor, continuînd însă în acelaşi timp, în mod aparent paradoxal, linia neoromantismului prin laturile ei expresioniste, prin împingerea cromatismului la ultimele lui limite, printr-o extremă complicare a meşteşugului şi o anumită atmosferă de hiper-estetism.

Aceasta nu înseamnă că asupra tînărului Hindemith nu s-a exercitat şi influenţa lui Schönberg, a unui anume constructivism melodic, conjugată în chip ciudat cu înrîuririle ritmicii elementare a lui Strawinsky, cu ecouri din jazz, café-concert şi operetă, totul altoit pe un fond care, prin Brahms şi Reger, se lega de tradiţia cîtorva secole de simfonism şi polifonie germană. Concert-maestrul din Frankfurt, mai tîrziu membru al vestitului cvartet Amar-Hindemith, cu care colindă lumea întreagă, animator al festivalurilor de muzică modernă de la Donaueschingen și Baden-Baden, profesor de compoziție (din 1927) la Conservatorul din Berlin — părea să traducă în faptă alt aforism al precursorului Busoni: „Toate experimentele de la începutul sec. XX trebuie integrate în arta durabilă ce va să vie". Cu toate acestea, muzica sa nu era doar un mozaic de elemente pestrițe: încă din primele lui compoziții, Hindemith dovedește personalitate și uimitoare siguranță. Legătura cu practica muzicală, cu viața cotidiană, îndemînarea bunului și cinstitului meșteșugar i-au dat întotdeauna o prospețime, o vitalitate și forță cuceritoare. De aceea, cu tot eclectismul și trăsăturile lor „teribiliste", în ciuda „anarhismului" și disonanțelor agresive care scandalizau publicul conformist al epocii, compozițiile din această primă perioadă a lui Hindemith, scrise în febra și dezorientarea anilor de după război, păstrează și azi un interes: operele scurte „Nuși-Nuși", „Sancta Susanna", „Mörder, Hoffnung der Frauen" („Ucigașul, speranța femeilor"), baletele „Demonul" și „Triada"; piesa „Lehrstück", pe text de B. Brecht, pentru soliști, cor, orchestră, crainic, dansatori, clovni și mulțime; „Zborul lui Lindbergh"; simfonietta veselă, muzică pentru orchestră mică, concerte pentru pian, vioară, violoncel, primele sonate, trio-uri, cvartete și lieduri — printre care versiunea originară a celebrului ciclu „Viața Mariei" după Rilke (1924). Revelatoare pentru Hindemith este preocuparea lui din totdeauna pentru „muzica ocazională", gen legat de vechea tradiție a vieții muzicale germane. Piesele lui pentru copii, școlari, amatori, ansambluri ocazionale, nu au însemnat compromisuri și denaturări, ci dimpotrivă au ridicat acest gen la un nivel înalt, contribuind totodată să-i clarifice meșteșugul și concepția, printr-o osmoză fecundă.

Toate lucrările de mai sus sînt scrise înainte de 1930. De atunci înainte se poate socoti ca începînd a doua perioadă din evoluția muzicianului: depășirea „Sturm und Drang"-ului, cu efervescența sa excesivă, orientarea către o artă mai coerent organizată și în același timp mai personală. Acum se afirmă ca o dominantă a stilului hindemithian primatul construcției contrapunctice, lineare. Muzicianul suprapune voci ale căror linii melodice se întretaie în chip îndrăzneț, adesea aspru, izbitor, fără preocupare pentru rezultanta lor verticală, pentru latura armonică. O dată cu aceasta, Hindemith abordează formele polifonice ale fugii, canonului, toccatei, chaconnei și mai ales passacagliei, precum și o tehnică de bas ostinat. Aceste forme severe se întîlnesc chiar și în operele „Cardillac" și „Noutățile zilei", în oratoriul „Das Unaufhörliche" („Ceea ce nu se sfîrșește"), unde muzica pare a se organiza independent de orice țeluri ilustrative. Cu atît mai mult predomină asemenea elemente în lucrările instrumentale: „Concertul filarmonic", muzica pentru coarde și alamă, muzica de concert pentru suflători, studii pentru pian op. 37 etc..

Este o fază de tranziție — scurtă dealtminteri — în care sintaxa lui Hindemith este atonală, iar contrapunctul său, cu toată vigoarea remarcabilă, apare adesea mecanic și uscat, deși temele în sine nu sînt niciodată inexpresive. Din această expresivitate latentă, parțială, din concilierea ei cu structura de ansamblu a muzicii, avea să se zămislească stilul de maturitate al compozitorului.

Într-adevăr, începînd din preajma anului 1935, virtualitățile muzicii lui Hindemith ajung la adevărata împlinire, echilibrată și armonioasă. *Neoclasicismul* său își găsește înțelesul deplin și adînc, total deosebit de ingenioasele și formalele exerciții de stil ale unui Strawinsky. Căci reîmprospătarea formei clasice nu înseamnă pentru Hindemith adoptarea unui cadru exterior, ci mai cu seamă continuarea spiritului ce însuflețea formele clasice. Adîncindu-se mereu mai mult în cercetarea vechilor cîntece populare germane (concertul pentru violă), a coralelor protestante, a cîntărilor gregoriene, reînviind tiparele polifonice ale sec. XVII și XVIII, Hindemith nu împrumută elemente decorative, o schemă descărnată, ci regăsește înainte de toate, la nivelul preocupărilor și aspirațiilor epocii noastre, poziția umanistă care era aceea a unui J. S. Bach: o concepție serioasă și profundă asupra muzicii, privită nu ca lux, gratuitate, divertisment, ci ca o cale de cunoaștere, un mijloc de a pune pe om în legătură cu adevărul, cu rosturile mari ale lumii și existenței. „Mathis, Pictorul", operă reprezentată pentru prima oară în 1938 la Zürich (din care provine și simfonia cu același nume) este exemplară pentru această lărgire de orizont, pentru fructificarea tradiției germane într-un spirit contemporan, pentru viziunea umanistă. În același timp, stilul componistic al muzicianului se limpezește, fără a-și pierde vigoarea și densitatea. Asperitățile contrapunctice se îmblînzesc, se integrează într-un ansamblu mai eufonic, trădînd o preocupare, nouă la Hindemith, pentru armonia propriu-zisă; preferința pentru ansamblurile restrînse de cameră face loc interesului pentru bogăția sonoră a orchestrei mari; lirismul își dă tot mai liber curs, marile edificii polifonice sînt pătrunse de o elasticitate lăuntrică ce le dă plenitudinea și căldura vieții. Acestea sînt trăsăturile ce se precizează treptat de la „Mathis, Pictorul", trecînd prin suita „Nobilissima Visione", muzica funebră, „cele patru temperamente", seria nouă de concerte pentru vioară, cello, pian și corn, dansurile simfonice, „Herodiada", simfonia în si bemol major — pînă la „Recviemul American" (text de Whitman), „Metamorfoze pe o temă de Weber", „Canticul speranței" (text de Claudel), opera și simfonia „Armonia Lumii" (1951).

Încă un element de primă importanță caracterizează stilul matur al lui Hindemith: depășirea categorică a structurii atonale. Chiar în lucrările sale de tinerețe se poate discerne un „simț al tonalității“, adesea ascuns sub înfățișări ciudate și contradictorii. Acum el se organizează într-un sistem consecvent, constituind poate cea mai închegată încercare a vremii noastre — pe plan practic și teoretic deopotrivă — de a da un sens nou și lărgit conceptului de tonalitate. Tratatul de *„Inițiere în compoziție“* (1937), generalizează și ridică la rangul de sistem principiile pe care Hindemith le descoperise și verificase prin înseși operele sale — ceea ce le dă garanția autenticității. El pornește de la legile acustice — de la seria sunetelor armonice — pentru a stabili gradele de rudenie între cele 12 note ale gamei cromatice, și de aci o ierarhie a intervalelor și acordurilor. În raport cu aceste date obiective se stabilește rostul fiecărei note și funcția fiecărui acord într-o gamă compusă din toate cele 12 note și într-un sistem armonic în care cele mai diverse agregate sonore își găsesc un loc bine determinat. Nota fundamentală a gamei, ca și acordul perfect major, își păstrează un rol de centru în jurul căruia gravitează întregul univers sonor, asemenea celui planetar cu care Hindemith îl compară adesea. Sistemul extinde conceptul clasic de acord rezultat numai din suprapuneri de terțe ; înlătură răsturnarea acordurilor, alterarea treptelor și „polivalența“ funcțională a unuia și aceluiași acord, atribuind fiecăruia un sens precizat. Deosebirea totală față de serialismul dodecafonic — prin păstrarea centrului tonal ca și prin fundamentarea pe legi fizice obiective — este evidentă. Și, întocmai ca Bach în „Clavecinul bine temperat“, Hindemith a oferit o ilustrare concretă și exemplară a sistemului, în „Ludus tonalis“ : serie de 12 fugi pentru pian, în ordinea ierarhiei hindemithiene a tonalităților (do, sol, fa, la, mi, mi bemol, la bemol, re, si bemol, si, fa diez — fără distincție între major și minor) precedate de un preludiu începînd în do și terminînd în fa diez, și urmate de un postludiu ce-l reproduce în sens inversat și recurent.

Integritatea concepției sale umaniste, Hindemith a consfințit-o cu exemplul propriei sale vieți. Neînțelegînd să pactizeze în nici un fel cu regimul nazist, s-a expatriat stabilindu-se din 1940 în Statele Unite, unde a fost șef al catedrei de muzică la Universitatea din Yale. În deceniul următor s-a afirmat tot mai mult și ca dirijor, făcînd turnee în toată America și în Europa și dirijînd îndeosebi lucrările sale. Angajat în 1948 pentru o serie de cursuri la Universitatea din Zürich, s-a stabilit în Elveția din anul 1953, tinzînd să-și limiteze activitatea didactică în favoarea celei de compozitor, dirijor și scriitor. Reprezentarea recentă a ultimei sale opere : „Armonia Lumii“, a însemnat o încununare și o sinteză a unei cariere ce amintește prin multilateralitate și rodnicie de marii creatori ai Renașterii. Inspirată din viața astronomului Kepler, opera sa se axează pe ideea filozofică a unei întreite legături între muzică, natura morală a omului și legile universului. Reluarea acestui gînd al vechilor greci („muzica sferelor“), cu mijloacele artistice ale veacului nostru, dă măsura unei viziuni despre lume situate în făgașul autentic al umanismului și clasicității. Consonanța cu legile mari ale naturii, și în același timp preamărirea geniului și înfăptuirilor omului : nu este acesta supremul sens al omului faustic, și ultimul cuvînt al „clasicului printre clasici“ — Johann Wolfgang Goethe?

SCURTE ȘTIRI

● Compozitorul german Carl Orff lucrează în prezent la muzica de scenă pentru „Faust“ de Goethe, care va fi înscenat în primăvara aceasta la Viena.

● Anul viitor în luna iunie, asociația corală „Gesellschaft der Musikfreunde“ din Viena va organiza primul Festival coral european, la care au fost invitate : corul Huddersfield, corul Filarmonicii din Praga, corurile Radiodifuziunilor din Colonia, Hamburg, Roma și Torino, corul capelei Sixtine și corul „Wiener Singakademie“. Cu acest prilej vor fi prezentate : „Oedipus rex“ și „Les noces“ de I. Strawinsky, „Carmina burana“ de C. Orff, „Regele David“ și „Dansul morții“ de A. Honegger.

● Radiodifuziunea din Baden-Baden (R. F. G.) a instituit o emisiune intitulată : „Compozitori la pupitrul orchestrei Südwestfunk“. Cu acest prilej vor dirija lunar cîte un compozitor contemporan de frunte printre care se află I. Strawinsky, Darius Milhaud, Benjamin Britten, Aaron Copland, Werner Egk, Goffredo Petrassi, Gerhard Wimberger, Hans Werner Henze și Pierre Boulez.

● În toamna anului *1957 a avut loc la* München premiera operei „Armonia lumii“ de Paul Hindemith.

● Marele cercetător al creației bachiene, Albert Schweitzer — laureat al premiului Nobel — a semnat un apel pentru interzicerea experiențelor cu arme atomice.

● A încetat din viață, la Hollywood, Erich Korngold (n. 1877), fiul cunoscutului critic vienez Julius Korngold. E. Korngold este autorul pantomimei „Der Schneemann“, compusă la 11 ani și reprezentată atunci la Viena. Opera „Die tote Stadt“ a fost prezentată în 1920 pentru prima oară, făcînd vîlvă în cercurile muzicale din Germania și Austria.

● Societatea internațională Gustav Mahler, al cărui președinte de onoare este Bruno Walter, a anunțat că va tipări operele complete ale compozitorului vienez. Primele două volume sînt plănuite a apare în 1960 cu prilejul centenarului nașterii lui Mahler.

● Violonistul Mihai Constantinescu a dat 6 concerte la Berlin și în alte orașe ale R. D. Germane, bucurîndu-se de o frumoasă apreciere din partea publicului.

● Carl Flesch, cunoscutul violonist care a trăit și concertat și la noi în țară, și-a scris memoriile. Ele au apărut în limbile germană și engleză.

● Au apărut primele 7 volume ale „Istoriei sonore a muzicii“ publicate pe discuri „His master's voice“. Ele au menirea să ilustreze lucrarea „New Oxford History of Music“.

● Noua operă istorică lituaniană „Pilenai“ de V. Klovî, pe un libret de I. Mațkonis, a fost montată la Teatrul de Operă și Balet lituanian.

DE PESTE HOTARE

„El Popular“ din Montevideo despre muzica romînească

Muzicianul uruguaiez F. J. Musetti, care ne-a vizitat ţara, a acordat ziarului „El Popular“ din Montevideo un interviu despre muzica romînească din care spicuim :

— *Ce impresii aveţi despre viaţa muzicală în Romînia?*

— Excelente. Ea se desfăşoară sub semnul intensităţii şi demnităţii.

— *Se lucrează mult?*

— Intens şi în toate sectoarele. Activitatea este foarte mare. Dacă la aceasta adaugăm ceea ce ar putea fi o planificare adecvată şi o realizare competentă ce-i face cinste — în multe cazuri strălucită — rezultatele nu pot să fie decît deosebit de satisfăcătoare.

— *Care sînt compozitorii romîni cei mai de seamă?*

— În domeniul muzicii culte există un puternic mănunchi : Enescu, Andricu, Ion Dumitrescu, T. Grigoriu, Hoinic, L. Feldman, M. Negrea, E. Cosma, D. Cuclin, P. Bentoiu, A. Stroe, D. Capoianu şi Tiberiu Olah.

— *Mai sînt şi alţii?*

— Natural, sînt mai mulţi, dar nu am putut asculta decît lucrările celor menţionaţi. Din acest grup se ridică pe primul plan figura proeminentă a lui George Enescu (1881—1955) compozitor, dirijor de orchestră, profesor şi violonist virtuoz de faimă internaţională. În ţara noastră este cunoscut mai mult sub ultimele două aspecte. În calitate de compozitor este mai puţin cunoscut. În Romînia este foarte răspîndit. Este venerat şi considerat, pe bună dreptate, marele creator al simfonismului romînesc.

— *Ce opere aţi ascultat de acest compozitor?*

— Printre altele, îmi amintesc de stilul specific al primei Suite pentru orchestră în do major, op. 9 (1903—1904). Cred că „Preludiul la unison“ este una din cele mai frumoase piese de muzică monodică contemporană.

Ion Dumitrescu şi Ludovic Feldman sînt alţi doi compozitori proeminenţi. Ion Dumitrescu îndeplineşte în prezent funcţia de secretar al Uniunii Compozitorilor. Personalitate marcantă, el are un temperament sănătos şi vioi, extrem de atrăgător. Cu el am avut o lungă conversaţie la sediul Uniunii iar la despărţire mi s-au dăruit cîteva partituri de compozitori romîni.

Ludovic Feldman este un om afabil, extrem de modest, de aproape 60 de ani. Din diverse împrejurări a început să compună foarte tîrziu (pe la 40 de ani). Cu toate acestea Cvintetul său pentru suflători şi Concertul său pentru flaut şi orchestră (singurele opere pe care le-am ascultat), relevă o măiestrie desăvîrşită, în special în orchestrarea ultimei lucrări.

— *Iar dintre cei mai tineri?*

— Din generaţia tînără m-au impresionat A. Stroe, Dumitru Capoianu şi Tiberiu Olah. Din lucrările lui Stroe, cel mai tînăr din cei trei (născut în anul 1932) am ascultat Concertul pentru orchestră de coarde, în stil neoclasic şi cu o scriitură contrapunctică. Lucrarea este importantă şi relevă o serioasă cunoaştere a tuturor resurselor muzicii moderne.

De Dumitru Capoianu am putut să ascult Divertismentul pentru orchestră de coarde şi doi clarineţi, avînd o puternică influenţă bartókiană. Temele cu caracter popular — foarte elaborate — sînt îmbogăţite în lucrare printr-o tratare care nu exclude cea mai avansată tehnică : anumite calităţi de timbru instrumental, folosirea bitonalităţii, scriitura orizontală, ritmica incisivă şi o armonie modală personală. În totul, în ciuda unor influenţe evidente, el este proaspăt, suculent şi bine echilibrat.

Tiberiu Olah s-a născut în anul 1928. Cantata sa pentru cor de femei, două flaute, coarde, baterie şi xilofon, este extrem de originală. Ca şi lucrarea precedentă, ea posedă elemente folclorice foarte stilizate, exprimate într-un limbaj contemporan. Cantata a fost construită pe principiile variaţiunilor libere (variaţiuni pe o temă cromatică, variaţiuni pe patru note şi duble variaţiuni pe o temă ritmică şi diatonică) în care procedeul polifonic se manifestă cu preponderenţă.

După cum aţi văzut, aceşti compozitori vădesc în lucrările lor elemente de folclor naţional într-o elaborare măiestrită, folosind o tehnică solidă şi un limbaj avansat, fără a cădea — cel puţin în operele ascultate — în speculaţie sterilă sau în construcţii sonore fără conţinut. Au ceva de spus şi ştiu cum să-l spună. Personalităţile lor sînt definite iar tematica lor, graţie aportului adus de bogăţia folclorului romîn, este inepuizabilă...

Am ajuns la concluzia că atît în Romînia cît şi în celelalte ţări socialiste, sub influenţa principiului „Să terminăm cu formalismul“ s-au creat bazele unei arte proprii, coerente şi inteligibile, cu trăsături naţionale şi cu un conţinut de bază substanţial : elementele de folclor ca limbaj popular, cu rezonanţe universale. Ulterior se vor adăuga o elaborare şi o dezvoltare ce cad în sarcina generaţiilor viitoare care, cu o competinţă tehnică adecvată la exigenţele epocii, vor fi indicate să ducă la desăvîrşire şi totală maturitate o artă cu rădăcini naţionale, de autenticitate şi personalitate universală.

(În continuare dl. Musetti a făcut elogioase aprecieri despre muzica noastră populară, Institutul de folclor, învăţămîntul muzical, orchestrele şi soliştii noştri).

— *Ce publicaţii de specialitatea dv. se editează cu regularitate în Romînia?*

— Revista „Muzica“ este de un caracter mai general, dacă vreţi, însă cuprinde totdeauna lucrări critice de anvergură, datorite unor profesionişti competenţi. Revista este editată de Uniunea Compozitorilor împreună cu Ministerul Culturii.

— *Critica muzicală e bine reprezentată?*

— Fără îndoială. Competinţa criticului în Romînia este un fapt necontestat. Toţi criticii mai cunoscuţi cu care am stat de vorbă, nu numai că erau la curent cu problemele actuale dar şi posedau o bază reală pentru a le interpreta. Aci pregătirea criticilor nu este bazată numai pe lecturi. Cunoştinţele lor tehnice sînt un fapt dovedit dacă se ţine seama nu numai de lucrările lor de critică scrise în privinţa concertelor, conferinţelor etc., cît şi de — ceea ce e mult mai important — munca didactică pe care o desfăşoară prin lucrările de analiză asupra operelor muzicale, asupra stilurilor şi tendinţelor caracteristice ale gîndirii teoreticienilor şi compozitorilor celor mai importanţi. În această privinţă, munca lor este într-adevăr edificatoare. Este un lucru obişnuit de a vedea în programele tuturor concertelor, fie ele simfonice, de cameră sau de solişti, o analiză muzicală amănunţită, cu exemple grafice din principalele teme ale lucrărilor executate şi cu comentariul respectiv. În Romînia nu se concepe un critic muzical care să nu cunoască muzică şi, dacă el există, nu este luat în serios...

— *În sfîrşit, care este sprijinul pe care îl dă Statul Romîn muzicienilor şi compozitorilor săi?*

— Aţi putut de pe acum să apreciaţi, poate nu prea detaliat, dată fiind scurtimea expunerii mele, unele din formele în care se traduce un asemenea sprijin. Una din ele rezidă în progresul enorm (cantitativ şi calitativ) pe care îl înregistrează cele 18 orchestre filarmonice de stat actuale, faţă de singurele două orchestre simfonice dintr-un trecut foarte recent. De asemenea, poate că aţi constatat cîte ceva de-a lungul celor expuse de mine din ceea ce reprezintă puternicul impuls dat tendinţei de a conserva, valorifica şi dezvolta cu amploare crescîndă o bogată tradiţie folclorică, creîndu-se şi subvenţionîndu-se institute specializate, centre de învăţămînt, publicaţii, înregistrări fonografice, pelicule etc., material care este de mare eficacitate sub aspectul educativ. O tendinţă identică este de observat în alte sectoare ale activităţii muzicale cum ar fi : cenacle de studenţi, case de creaţie, concursuri naţionale şi internaţionale (amintesc acum concursul „Enescu", cu cele două principale premii de lei 30.000. aproximativ 10.000 de dolari de-ai noştri) etc. Dacă se ţine seama că toate acestea sînt puse la dispoziţie fără nici o cheltuială din partea concurenţilor şi că premiile onorifice şi în bani sînt apreciabile, veţi deduce în încheiere că cea mai bună recompensă pentru talentul politic de guvernare, rezidă, în cazul acesta, în constatarea evidentă de a poseda o generaţie tînără, cultă, sănătoasă şi entuziastă.

(„El Popular" nr. 51/1958)

Un turneu triumfal

31 zile, 7 oraşe, 5000 km., 15 spectacole, muzee, călătorie pe uscat şi mare etc. — în cîteva pagini. Să încerc.

Primul oraş cu care s-a început turneul Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti a fost Chişinăul, capitala R. S. S. Moldovenească. Primirea care ni s-a făcut a întrecut orice aşteptări. Atenţie, căldură, dragoste frăţească. Concertul dirijat de Mircea Basarab s-a bucurat de un succes remarcabil şi mulţumim tovarăşilor din Chişinău pentru tot ceea ce au făcut ca munca noastră să se desfăşoare în cît mai bune condiţii. Ni s-a reproşat că am dat numai un singur concert, iar criticile au fost elogioase.

Muzicologul N. Bogdan scrie : „Tînărul dirijor Mircea Basarab este un muzician pe deplin format, înzestrat cu un bogat temperament artistic şi cu multă muzicalitate", iar N. Ilicev (în Sovetskaia Moldavia 7.I.) arată că „...Mircea Basarab a ştiut să-şi atragă de la început simpatia ascultătorilor prin adîncirea şi precizia conducerii operelor tălmăcite. Lui Mircea Basarab îi este străină tendinţa spre efecte exterioare, spre pozare ; gestul său e mai degrabă sobru, dar întotdeauna expresiv şi precis. Totul în el este o dovadă a unei pregătiri profesionale neobişnuite şi a unui fin gust artistic..." În critică se remarcă „magistrala interpretare a poemului simfonic „Pinii din Roma" de Respighi... Mircea Basarab a uimit pe auditori cu arta sa însufleţită".

Cele trei concerte date în Kiev, oraş cu un trecut istoric atît de măreţ, cu zeci de biserici, şi monumente, parcuri, un adevărat „oraş al florilor şi grădinilor", au prilejuit adevărate manifestaţii de simpatie şi admiraţie din partea muzicienilor şi a iubitorilor de muzică.

Unul dintre cronicari rezuma astfel impresiile despre concertele filarmonicii : „Succesul strălucit repurtat de această orchestră cunoscută şi de dirijorul ei, maestrul George Georgescu, cunoscut şi apreciat în întreaga lume, nu are de ce ne surprinde. Acest turneu vădeşte o dată mai mult un adevăr incontestabil : cultura muzicală romînească a crescut maeştri de clasă mondială care îi impun prestigiul pînă la cele mai îndepărtate colţuri ale pămîntului. Concertele orchestrei romîneşti ne-au rezervat şi o foarte plăcută surpriză : tînărul dirijor Mircea Basarab. E desigur greu să te remarci cînd ai alături pentru comparaţie un asemenea vrăjitor al baghetei ca marele Georgescu. Cu toate acestea, Mircea Basarab s-a impus categoric publicului ucrainian — cel romînesc îl cunoaşte bine şi-l apreciază — vădind minunate calităţi muzicale, un mare, un autentic talent, o pregătire impresionantă, şi dovedindu-se vrednic de înaintaşii săi."

Desigur că nu fără emoţie s-au prezentat artiştii romîni în faţa publicului din Moscova, pe scena Balşoi Sal Conservatori. Intrarea orchestrei în scenă a declanşat adevărate ropote de aplauze. Intrarea maestrului George Georgescu a înteţit aplauzele, publicul aclamînd neobosit dirijor şi orchestră. După al doilea concert, Mircea Basarab, necunoscut Moscovei înainte cu cîteva zile, a devenit un dirijor preţuit şi iubit.

La toate cele trei concerte, la sfîrşit, după nenumărate rechemări, orchestra a executat cîteva bis-uri, la insistenţele calme dar perseverente ale publicului. Iată ce spunea compozitorul Haciaturian după ultimul concert la care s-a executat Simfonia sa, sub bagheta maestrului G. Georgescu :

„Am încercat o bucurie nespusă în seara asta, ascultînd simfonia mea în interpretarea vestitului colectiv al orchestrei simfonice din Bucureşti, condus de unul din cei mai minunaţi dirijori ai zilelor noastre, maestrul G. Georgescu. Ca muzician pot spune că turneul orchestrei simfonice din Bucureşti constituie un mare eveniment în viaţa muzicală a ţării noastre. Această orchestră posedă în cel mai înalt grad simţul ansamblului. Această calitate extrem de importantă pentru orice orchestră, se face imediat simţită. M-am convins că toţi interpreţii acestui colectiv posedă nu numai calităţi de solist, dar sînt pur şi simplu virtuoşi. Maestrul George Georgescu m-a uimit literalmente prin profunzimea interpretării, prin sclipitoarea sa inteligenţă îmbinată în mod fericit cu un temperament emotiv".

Cu prilejul unei întîlniri prieteneşti cu artiştii sovietici, dirijorul Anosov a toastat pentru acest „minunat colectiv care este orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Bucureşti şi pentru şeful ei, George Georgescu".

Nimic nu poate reda mai bine entuziasmul publicului din Moscova decît următorul fapt petrecut după executarea la unul dintre concerte, a poemului simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss : un muzicant care era în sală şi-a scos ceasul de aur de la mînă şi l-a dăruit primului cornist Bădănoiu, care susţinuse partea de corn.

Vizitînd marele palat al Kremlinului şi sala de arme, s-a întîmplat un lucru puţin obişnuit. În loc să pun eu întrebări ghidului, mă întreba el pe mine despre orchestră, dirijor, repertoriu. Astfel că în timp ce admiram costumul lui Petru cel Mare, rochiile cu trenă ale Ecaterinei sau caretele ţarilor, vorbeam despre muzica şi muzicienii romîni. Se pare că pînă la urmă am fost amîndoi mulţumiţi...

În ianuarie, la ora 9 dimineaţa luminile ard încă pe străzile Leningradului. Drumul de la gară la Hotelul „Europa" unde am locuit, străbate o parte a celebrei „Nevski Prospekt" peste unul din cele 360 poduri, adevărate opere de artă ale Leningradului. Peste drum de hotel se află sala de concert şi pe aceeaşi stradă vestitul „Muzeu Rus".

Case vechi, monumentale, cu sculpturi în toate colţurile, străjuiesc de o parte şi de alta nu numai marile bulevarde ale oraşului dar aproape toate străzile. Ceva mai departe de hotel, mergînd pe Nevski Prospekt, pătrunzi printr-o poartă uriaşă în Piaţa Revoluţiei de unde ţi se înfăţişează Ermitajul, palat uriaş, cvintesenţă de bun gust şi rafinament arhitectonic. Ermitajul cuprinde opere din tot ceea ce mintea omenească a creat în materie de artă. De la primitivii italieni pînă la impresioniştii francezi, arta indiană şi chineză, opere în fildeş şi malahit, porţelanurile cele mai fine şi mozaicuri, mobilă de toate stilurile, din toate epocile şi lustrele cele mai diferite.

Fiecare tavan al fiecărei încăperi (sînt cîteva sute) este altfel pictat sau ornamentat. Fiecare încăpere are stilul şi particularităţile sale.

Terasele suspendate care unesc diversele laturi ale palatului sînt pline de flori şi copaci mărunţi în timpul verii. De la ferestrele Ermitajului se vede Neva, pe care circulă vapoare şi vaporaşe, totul printr-o ceaţă subţire ca un tulle care îmbogăţeşte feeria panoramei.

Lîngă Ermitaj se află Palatul Amiralităţii, despărţit printr-un parc plin de monumente de Statul Major şi de alte cîteva edificii impunătoare de unde începe să se vadă celebra biserică a Sft. Isache aşezată în Piaţa cu acelaşi nume, în centrul căreia se află Călăreţul de Aramă. Spaţiul nu-mi îngăduie să spun decît cîteva

Mircea Basarab dirijînd la Moscova în sala „P. I. Ceaikovski“

cuvinte despre construcţia cu totul uluitoare a bisericii Sft. Isache. Imensă ca dimensiuni (cel mai înalt turn al bisericii are 150 m.), cu catapetesme lucrate în aur pe mozaic, cu figuri de sfinţi din aur masiv care stau parcă suspendaţi deasupra vizitatorilor, cu faţa în jos, biserica — monument de artă — te copleşeşte.

„Publicul din Leningrad este foarte cunoscător în muzică, exigent şi pretenţios“ ni s-a spus la plecarea din Moscova. Şi într-adevăr era foarte pretenţios: cerea tot mai multe bisuri...

În fiecare seară, la cele trei concerte, două dirijate de maestrul Georgescu şi unul de Mircea Basarab, peste 2000 de spectatori aplaudau neobosit orchestra şi dirijorul cerînd insistent suplimente. După concert, publicul făcea o adevărată manifestaţie de simpatie care începea în sala de concert şi se continua afară, în stradă, fără a ţine socoteală de intemperii.

În această atmosferă de caldă apreciere şi preţuire a luat sfîrşit turneul nostru în U.R.S.S.

Cele două concerte la Helsinki, ambele dirijate de maestrul George Georgescu, au avut loc în două săli diferite. Primul concert s-a desfăşurat în prezenţa preşedintelui Finlandei, dl. Urho Kekkonen.

La Helsinki orchestra din Bucureşti a reuşit să destrame vechi tradiţii nordice. S-a întîmplat ca pentru prima oară în istoria vieţii de concert din Helsinki, o orchestră să execute un bis. Şi asta în prezenţa preşedintelui care, contrar regulilor de protocol, aplauda reclamînd neîncetat la rampă atît pe dirijor, maestrul George Georgescu cît şi pe Ion Voicu. Ziarul „Uusi Suomi“ scria despre primul concert: „Concertul Filarmonicii romîneşti reprezintă una din culmile stagiunii noastre. Orchestra e compusă din muzicieni de prima mînă, cu mult temperament, concepţie inteligentă şi puternică personalitate. În fruntea acestui colectiv de maeştri s-a găsit George Georgescu, dirijor plin de autoritate, care cu mîna sa sigură a cules frumoasele roade ale unei munci intense de pregătire“.

Ziarul „Sulinen Socialdemokraati“ scria: „Ion Voicu este un solist de prima clasă, cu un sunet eteric, în cel mai pur stil mozartian. Interpretarea sa a fost cît se poate de delicată. Aplauze furtunoase pentru orchestră, solist şi George Georgescu“. Iar 'Uusi Klami, unul dintre cei mai cunoscuţi compozitori contemporani ai Finlandei, scria în ziarul „Helsinkin Sanomat“: „Concertul de aseară ne-a dat pentru prima oară posibilitatea contactului cu orchestra unui popor talentat, cu care legăturile de pînă acum au fost din păcate prea reduse în domeniul artistic. Excelent debut! În această orchestră, coardele au o strălucire magnifică, iar suflătorii ne-au dat exemplul de neuitat al talentelor lor. Într-un cuvînt orchestră foarte bună, cu adevărat reprezentativă şi, care a fost ascultată cu cea mai mare satisfacţie“.

Al doilea concert s-a bucurat de acelaşi neobişnuit succes la Helsinki. Atît orchestra sub conducerea maestrului George Georgescu, cît şi Ion Voicu au trebuit să dea nenumărate bisuri.

Cel de-al treilea concert în Finlanda a avut loc în oraşul Turku, pitoresc aşezat pe coasta de sud-vest a Finlandei, important centru industrial, sub conducerea lui Mircea Basarab, solist fiind Ion Voicu. Concertul a avut loc în condiţii deosebit de grele: s-a călătorit cu autobusul de la 8 dimineaţa la ora 12, s-a repetat de la 13 la 16, iar la ora 20 a început concertul. Obosiţi şi nedormiţi, într-o stare de tensiune nervoasă puţin favorabilă prezentării în faţa publicului, orchestra, dirijorul şi solistul şi-au încordat forţele şi au cîntat „pe viaţă şi pe moarte“. Rezultatul a fost un enorm succes. „Uusi Aura“ din Turku scria printre altele că „prezentarea Simfoniei I-a de Brahms a fost unică şi fără precedent“ iar „Turun Sanomat“ scria: „Nu ni s-a întîmplat niciodată să vedem publicul în picioare aclamînd cu lacrimi în ochi, aşa cum s-a întîmplat după „Valsul trist“ de Sibelius dat ca bis la concertul de la Turku“.

În legătură cu concertele date la Helsinki şi la Turku, ziarul „Turun Sanomat“ scria printre altele: „Am primit vizita unor colective celebre ca Filarmonica din Boston, Orchestra B.B.C.-ului, Orchestra Conzertgebow din Amsterdam. Ei bine, *Filarmonica din Bucureşti le-a depăşit pe toate acestea*, ne-a umplut inimile de admiraţie şi entuziasm. Adînci şi sincere mulţumiri lui George Georgescu, Ion Voicu, Mircea Basarab şi întregului colectiv romînesc format din artişti de prima calitate“.

Acelaşi cronicar Uusi Klami, vorbind despre Ion Voicu, scrie: „De un gust artistic rafinat, modestă, plină de sensibilitate, dar fără zorzoane, de o mare precizie şi un stil pur, execuţia lui Voicu a confirmat adevărul că personalitatea unui artist se verifică deplin în interpretarea lui Mozart. Execuţia tehnică a fost splendidă şi plină de naturaleţe, sonoritatea viorii neturburată. Ţinînd seama de toate acestea, se poate afirma că pe Ion Voicu îl aşteaptă un mare viitor“.

Unul dintre cei 12 academicieni ai Finlandei (Academia Finlandei are numai 12 membri pe specialităţi), cunoscutul compozitor profesor Yrjo Kiljinen, într-o convorbire pe care am avut-o cu d-sa, mi-a spus: „N-aş fi bănuit niciodată că sînteţi un popor cu o asemenea tradiţie de cultură. După ce am auzit concertul de astăseară, sînt convins că aveţi de spus un cuvînt greu în cultura mondială. Vă consider una dintre cele mai bune orchestre din lume. Sînt fericit că am avut prilejul să-i cunosc pe romîni şi vă asigur că ştiu să apreciez cum se cuvine un popor cu asemenea calităţi.“

Cîteva minute înainte de plecarea vaporului din Turku spre Stokholm (eram deja pe vapor) sînt chemat urgent pe punte. Aci mă aştepta un finlandez necunoscut care adresîndu-mi-se în englezeşte mi-a mulţumit şi mi-a înmînat un buchet de flori cu o carte de vizită. Torsten Linström din Turku ne scria: „Multe mulţumiri orchestrei, solistului şi maestrului pentru acest foarte frumos concert“. Iar pe cealaltă parte a cărţii de vizită: „Mulţumesc poporului romîn pentru timpul minunat pe care l-am petrecut cu prilejul Festivalului din vara anului 1953“.

Nu fără eforturi, vaporul pe care ne aflam îşi începea cursa de noapte printre sloiuri de gheaţă, spre Stokholm, poreclit pe bună dreptate „Veneţia Nordului“.

În zorii zilei următoare însă, după o călătorie de aproximativ 14 ore, gheaţa dispăruse ca prin farmec iar soarele lumina puternic cordonul de insule ce brăzdau în continuare marea. Un aer primăvăratec înlocuise vîntul ce ne însoţise la începutul călătoriei. Mii de pescăruşi veniră să ne întîmpine, ceea ce era un indiciu sigur că ne apropiam de Stokholm. Oraşul începuse să se vadă cu mult înainte de intrarea în port. Eram pe mare, pe vapor, dar de o parte şi de alta viaţa fremăta, circulau tramvaie, autobuze, maşini, metrou, pietoni. Oraşul este aşezat pe mare, clădit pe insule legate între ele cu zeci de poduri astfel încît vaporul opreşte chiar în faţa „Grand Hotel“-ului, foarte aproape de centru. Vechile clădiri ale Stokholmului, cu vîrfurile înalte, îndeobşte verzi pe fond negru, priveau parcă mirate spre cer de atîta generozitate atmosferică la sfîrşit de ianuarie. Venise Filarmonica din Bucureşti hotărîtă să încălzească pentru cîteva zile Nordul...

Şi aşa a fost. Cele două concerte date la Stokholm, ambele dirijate de maestrul George Georgescu, solist Ion Voicu, au fost adevărate triumfuri ale artei romîneşti. Într-o regiune a Europei unde Romînia era cunoscută doar prin „calitatea petrolului său", după cum mi-a declarat un poliţist vamal care a făcut controlul paşapoartelor, poporul romîn s-a impus ca un popor cu o veche tradiţie culturală, cîştigînd stima unanimă a poporului suedez.

Pentru prima oară în istoria concertelor din capitala Suediei, publicul s-a ridicat în picioare aclamînd vreme îndelungată pe dirijor, solist şi orchestră. Şi orchestra şi solistul au trebuit să dea mai multe suplimente. Cronicarul lui „Stokholm Tidningen", William Seymer, nota a doua zi dimineaţă: „După fiecare bucată, ovaţiile au îmbrăcat o formă sudică, publicul a aplaudat cu frenezie, strigînd şi bătînd din picioare. Şi pe bună dreptate. Un vechi şi experimentat critic a părăsit sala copleşit de încîntare. E vorba de subsemnatul". Iar „Expressen" din Stokholm scria: „Nimeni nu poate aştepta mai mult, mai frumos, mai desăvîrşit, de la nici o orchestră din lume".

După primul concert, a doua zi dimineaţa eram întîmpinaţi, pretutindeni cu felicitări. Vestea despre succesul orchestrei din Bucureşti străbătuse oraşul cu o viteză uimitoare. În metrou, în tramvai, în prăvălii sau chiar pe stradă, îndată ce se constata că sîntem străini eram întrebaţi dacă nu cumva sîntem romîni. La răspunsul afirmativ, eram năpădiţi de zeci şi zeci de întrebări, ni se vorbea la superlativ de cultura romînească, ni se zîmbea prietenos. Eram profund miraţi de atenţia şi căldura pe care cetăţenii Stokholmului ne-o arătau, ştiut fiind că eram în ţara unor oameni „reci" care nu zîmbesc prea uşor.

E greu de imaginat cît de puţin cunoscuţi eram atunci cînd am venit. Un cronicar, care a vorbit de altfel foarte elogios atît despre orchestră, despre maestrul George Georgescu cît şi despre Ion Voicu, era convins că Romînia e plasată undeva prin Europa Centrală... Iar un important om de artă din Stokholm şi-a exprimat profunda sa uimire că la Bucureşti există o orchestră cu o asemenea tradiţie simfonică. El auzise cîte ceva despre arta din Romînia, dar numai în legătură cu muzica şi dansurile populare.

La sfîrşitul celui de al doilea concert, entuziasmul publicului a fost de nedescris. Iubitorii de muzică ce umpluseră sala pînă la refuz, ovaţionau în picioare şi aruncau flori pe podiumul pe care se afla orchestra.

O. Johansen, dirijor principal al Operei din Stokholm, îmbrăţişîndu-l pe maestrul George Georgescu, i-a spus cu lacrimi în ochi: „Aceste două seri au fost prilejul unui mare extaz pentru mine. Mulţumesc în genunchi lui dumnezeu că mi-a dat posibilitatea să vă ascult".

Ziarul „Stokholm Tidningen" scria următoarele: „Cunoaştem destul de puţin viaţa muzicală din Romînia. Cei iniţiaţi într-o oarecare măsură ştiu că această ţară are o muzică folclorică de o bogăţie fără seamăn. Ei mai ştiu de asemenea că romînii au violonişti deosebit de înzestraţi. Dar în ceea ce priveşte activitatea orchestrală din Romînia sîntem complet ignoranţi. Iată de ce concertele filarmonicii din Bucureşti au fost o adevărată senzaţie, un eveniment muzical de un tip cu totul neobişnuit. Dirijorul George Georgescu, plin de viaţă şi de energie, lipsit de gesturi menite să flateze publicul, este extraordinar de încrezător în posibilităţile de interpretare ale orchestrei sale. Dar şi ce orchestră! Coardele sună admirabil şi la fel se aud alămurile, instrumentele de suflat de lemn, într-un cuvînt toate compartimentele orchestrei. Pînă şi timpanistul poate fi socotit un artist cu nuanţe deosebit de fine.

Tînărul Ion Voicu este un violonist de prim rang, cu tehnică deosebită, care-l aşază de la început în rîndurile maeştrilor. Execuţia lui a prilejuit o adevărată încîntare urechilor noastre".

A fost lăudată şcoala romînească, a impresionat talentul poporului romîn. A fost „descoperit" un popor cu o cultură înaintată, care pînă ieri era aproape necunoscut.

Am părăsit Stokholmul cu sentimentul datoriei împlinite, cu mîndria că am reuşit să dezgheţăm Nordul rece şi rezervat, cu bucuria că am izbutit să încălzim inimile.

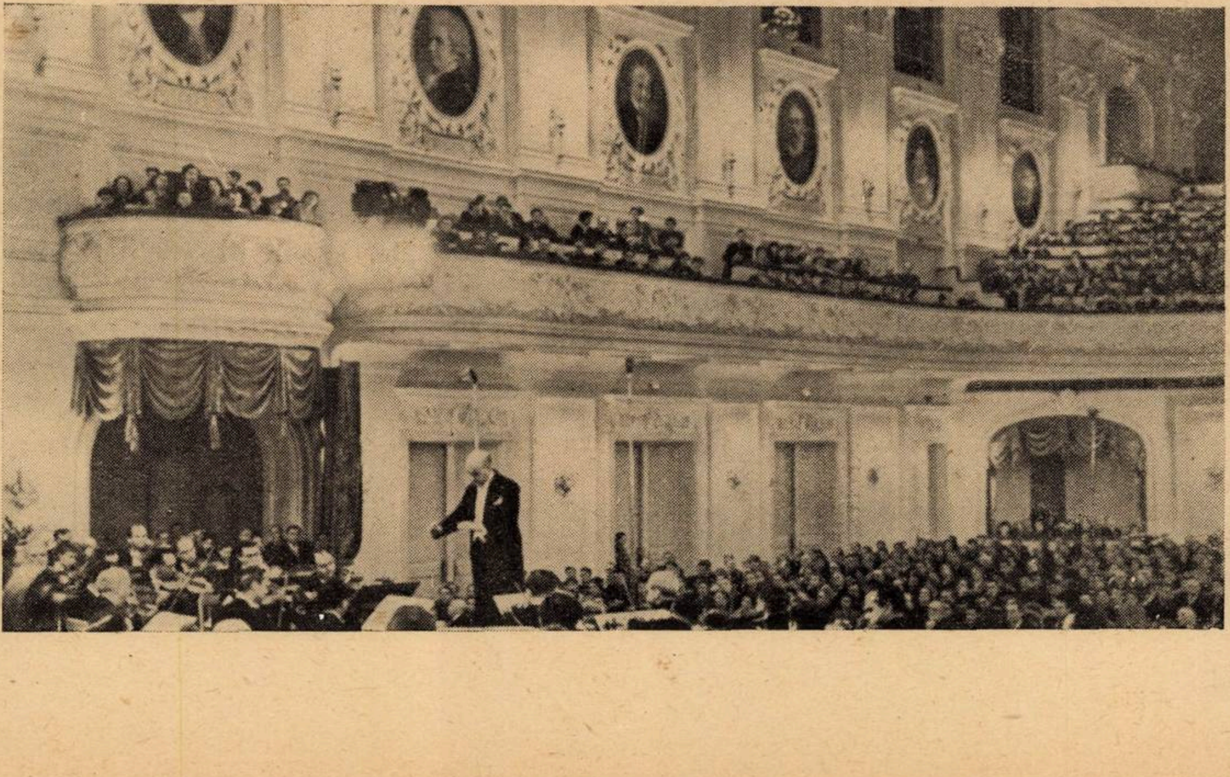
La plecare, poliţistul vamal care făcea controlul paşapoartelor mi-a spus: „Vă felicit pentru concerte. Remarcabile. Ce orchestră!"

...Şi încetul cu încetul vaporul se depărta de ţărm, începîndu-şi călătoria de noapte printre sloiurile de ghiaţă ale Mării Baltice, înapoi spre patrie.

Pe punte, un grup de romîni priveau spre vechiul oraş nordic unde puseseră, cu umilele lor puteri, o piatră la temelia faimei poporului romîn.

DAN NEGREANU

Maestrul George Georgescu dirijînd în sala Conservatorului „P. I. Ceaikovski" din Moscova



Succese la Paris

— de vorbă cu Radu Aldulescu —

Recitalul susţinut de Radu Aldulescu, acompaniat de Dagobert Bucholz, la Paris în ianuarie curent, a însemnat — aşa cum rezultă din relatările amatorilor care au asistat cît şi din criticile apărute — un categoric succes. În legătură cu recitalul şi activitatea pe care a desfăşurat-o acolo i-am pus artistului nostru mai multe întrebări, pe care le redăm mai jos împreună cu răspunsurile respective.

— *În ce spirit aţi interpretat lucrările din program şi care a fost reacţia sălii?*

— În primul rînd, trebuie să vă spun că din motive independente de voinţa noastră, recitalul a avut loc chiar în ziua sosirii la Paris — ceea ce, desigur, nu a constituit un avantaj.

Sala Gaveau dispune de circa 1200 locuri şi de o acustică excelentă. Ea „poartă" minunat sunetul şi este suficient dacă vă spun că Pablo Casals, de pildă, nu concertează decît aici.

Am fost primiţi cu aplauze călduroase. În sală erau şi mulţi romîni stabiliţi la Paris. Totuşi, atacînd sonata în sol major de Bréval am încercat emoţia inerentă debutului unei manifestări care echivala cu un adevărat... examen. Mă regăsesc însă pe deplin în adagio-ul sonatei. Sonata preclasicului francez Bréval se cîntă rar. Bernard Michelin mi-a afirmat că nu o cîntă niciodată căci are mari dificultăţi tehnice. Lucrarea se termină în chip virtuos, pot spune spectaculos şi publicul a izbucnit la sfîrşit în aplauze susţinute. Am cîntat apoi „Divertismentul" de Haydn în aranjamentul lui Piatigorsky — piesă violoncelistică importantă. În adagio am dat cum se spune ton, şi cred că am cîntat cu căldură, aşa cum m-am străduit să imprim tempo-ului di menuetto graţia cu care l-a învestit marele clasic vienez.

Desigur, piesa de rezistenţă a programului a fost Sonata în sol minor de Beethoven. Am urmărit păstrarea cît mai riguroasă a stilului beethovenian, cîntul cît mai corect, dar totodată cît mai expresiv. Rondo-ul final cred că l-am cîntat cu mult nerv, că i-am păstrat ritmica sa vie, nervoasă. De-a lungul recitalului Dagobert Bucholz a fost, ca întotdeauna, nepreţuit.

Impresarul Charles Kiesgen — care a studiat zece ani violoncelul cu Casals — şi care ţinea permanent legătura cu noi, şi-a exprimat în antract întreaga sa satisfacţie pentru chipul în care decurge recitalul. După pauză am cîntat Sonata, într-o singură parte, de Delius, atît de ingenios tratată şi de un modernism care nu izbeşte, urmărind să redau acel lirism specific, să-i spun englez. Am mai cîntat mici piese de Poulenc (Serenada, care are multă poezie), Adagio şi Rondo de Weber, o Nocturnă de Chopin şi două piese de Dimitrescu.

— *Cum a fost primită muzica romînească?*

— Atît cunoscutul „Dans ţărănesc" cît şi „Serenada" de Const. Dimitrescu — piesă mai rar cîntată şi al cărei joc median este o „învîrtită", au plăcut foarte mult. Fiind rechemat de mai multe ori, am dat ca supliment „Menuetul" de Valencin.

— *Aţi acordat şi alte suplimente?*

— Nu, pentru că, vă mărturisesc cu sinceritate, aveam impresia ciudată, la sfîrşit, că mîinile nu îmi mai aparţin... Eram complet epuizat şi m-am temut să nu stric totul.

— *Ce întîlniri aţi avut cu muzicienii parizieni?*

— În primul rînd ţin să relatez o scenă care m-a emoţionat. Din grupul celor veniţi la sfîrşitul concertului să ne felicite, cum se obişnuieşte, s-a desprins un domn de aspect venerabil care m-a sărutat şi mi-a spus următoarele: „Vă felicit din inimă. Vă prevăd o strălucită carieră. Am rămas impresionat de nivelul artistic la care v-aţi prezentat; de altfel, alcătuirea programului a fost pentru mine grăitoare. Şcoala romînească este foarte apropiată de cea franceză. Vă rog să exprimaţi maestrului Dinicu omagiile, admiraţia mea". Înainte de a putea articula un cuvînt de mulţumire, domnul a adaugat: „Eu sînt Maurice Maréchal" *)...

După concert am cunoscut, de asemenea, pe violoncelistul André Navarra — care trece drept unul dintre cei mai de seamă interpreţi francezi la acest instrument. L-am vizitat, la invitaţia sa, acasă, unde i-am cîntat.

M-am bucurat de aprecierea acestui remarcabil maestru care mi-a oferit mai multe şedinţe de perfecţionare atît la Paris cît şi la Siena, în Italia, unde în fiecare vară ţine un curs de două luni.

Mi-a recomandat să pregătesc cît mai multă muzică modernă, în acelaşi timp să studiez necontenit pe Bach.

— *Ce alte manifestări aţi mai avut în cadrul vizitei de la Paris?*

— Am dat un concert la Ambasada noastră. Deşi această manifestare a coincis cu gala muzicală de la Opera mare, organizată cu prilejul comemorării a 20 de ani de la moartea lui Ravel, au fost prezente o seamă de personalităţi ale vieţii noastre artistice şi culturale pariziene printre care Marcel Mihalovici, care a făcut aprecieri măgulitoare asupra concertului, reprezentanţi ai firmei Pathé Marconi, ai Radiodifuziunii franceze, ai Societăţii Filarmonice ş. a.

Am cunoscut cu acest prilej şi pe d-na Lerolle, soţia fostului editor, pianistă-eminentă, care face în prezent corectura operelor lui George Enescu.

D-na Lerolle, care a binevoit să ne pună casa sa la dispoziţie pentru repetiţiile concertului, şi-a exprimat gîndul că interpretarea la Paris, a unor lucrări mai puţin cunoscute ale lui George Enescu de către artiştii noştri, ar aduce o preţioasă contribuţie la popularizarea operei marelui muzician în vederea concursului internaţional „George Enescu".

---

*) Maurice Maréchal, la noi mai puţin cunoscut, este una din personalităţile proeminente ale şcolii violoncelistice franceze contemporane. (N.R.)

Recitalul a avut un ecou favorabil şi în presa pariziană. *)

— *Aţi contractat cu acest prilej vreun angajament de a cînta în străinătate?*

— Da, am semnat un contract, pe trei ani, cu impresarul Charles Kiesgen. Începînd din 1958, voi face turnee de concerte în opt ţări europene: Franţa, Belgia, Olanda, Ţările Scandinave, Elveţia, Austria, Spania, Portugalia.

Ulterior, Maurice Maréchal a trimis maestrului Dimitrie Dinicu o scrisoare din care, cu îngăduinţa sa, extragem cele de mai jos:

8 ianuarie 1958

„Scumpe amice,

Am fost ieri seară, în sala Gaveau, la Concertul fostului Dv. elev Radu Aldulescu şi am plecat încîntat.

Bravo, scumpul meu prieten, aveţi acolo un remarcabil violoncelist care vă face onoare şi care face onoare ţării sale.

A cîntat într-un stil perfect şi cu delicată sonoritate Divertismentul de Haydn şi Sonata de Beethoven — micile piese au fost fermecătoare. Pe scurt, nu văd ce aş mai avea să-l învăţ...

Credeţi-mă scumpe amice, pe-a-ntregul, devotatul Dvs.

J. V. P.

Montevideo-Bucureşti

Despre viaţa muzicală din Uruguay am putut afla unele date de la Francisco José Musetti, care ne-a vizitat în luna decembrie ţara. Domnul Musetti este concertmaestru în orchestra „SODRE" din Montevideo, capitala ţării. Totodată apare în cadrul unor concerte de muzică de cameră (în formaţii de trio), se preocupă şi de unele aspecte ale folclorului uruguaiez şi desfăşoară o activitate de critic muzical la ziarul „El Popular".

MONTEVIDEO...

Viaţa muzicală din Montevideo pulsează cu destulă intensitate, ea fiind concentrată în jurul radiodifuziunii („SODRE"). „SODRE" are o orchestră simfonică de peste 90 membri, care poate fi considerată ca fiind cea mai bună din America de Sud. Această orchestră constituie punctul de sprijin al stagiunii care începe în toamnă şi se încheie către sfîrşitul iernii (cu un amendament: toamna începe în... aprilie iar iarna se încheie în noiembrie). Această orchestră a avut într-o vreme un dirijor stabil dar, de cinci ani, s-a trecut la sistemul fără dirijor stabil şi cu dirijori oaspeţi. Astfel la pupitrul orchestrei simfonice „SODRE" au apărut dirijorii Erich Kleiber, Hermann Scherchen, Albert Wolff, Paul Paray, Jean Martinon, Paul Kletzky (actualul dirijor permanent al orchestrei din Boston), compozitori ca Igor Strawinsky, Aram Haciaturian, Paul Hindemith ş.a. La aceste nume europene se adaugă cele ale unor muzicieni din America de Sud cum ar fi compozitorul şi dirijorul argentinian Juan José Castro, compozitorul şi dirijorul uruguaiez Hector Tosar (pe care publicul nostru îl cunoaşte prin concertele dirijate în stagiunea aceasta în Romînia), Carlos Estrada, care este dirijor, compozitor şi directorul Conservatorului naţional din Montevideo ş.a.

În ceea ce priveşte soliştii acestor concerte, printre ei se numără David Oistrach, Jascha Heifetz, Igor Bezrodnîi, Igor Oistrah, Isaac Stern, Leonid Kogan, Rudolf Firkusny, Maria Tippo, Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, cvartetul Paganini, cvartetul maghiar ş.a. Cu mai mulţi ani în urmă au concertat Fritz Busch, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Joszef Szigety ş.a.

Iar dacă aceste nume glorioase conferă o deosebită strălucire vieţii de concerte, nu trebuie neglijat aportul forţelor artistice naţionale, care este şi el însemnat. Pianiştii Nybia Marino, Ugo Balzo, Fanny Ingolf, cîntăreaţa de renume Virginia Castro, violonistul Francisco Jose Musetti desfăşoară o susţinută activitate.

Dacă această listă de nume ne poate sugera nivelul concertelor din Montevideo, pentru a vorbi de *creaţia* muzicală uruguaieză numele nu sînt suficient de elocvente de la sine.

Într-adevăr, în şcoala componistică din Uruguay nu se poate vorbi încă de compozitori de talie mondială, deşi unii se bucură de prestigiu internaţional.

Astfel este, de pildă, *Eduardo Fabini*, aparţinînd generaţiei vîrstnice, corespunzătoare lui Enescu, Bartók, Strawinsky, Webern, ş. a. m. d. Fabini a introdus primele elemente naţionale în creaţia muzicală cultă din Uruguay. El este autorul a două poeme simfonice („Campo" şi „Insula copacului Zeibo") care vădesc tocmai această tendinţă de apropiere de o tematică naţională. Richard Strauss l-a apreciat mult pe Eduardo Fabini şi a dirijat poemele sale simfonice (Ele au fost înregistrate şi pe discuri cu orchestra din New York).

Un alt nume de compozitor din aceeaşi generaţie este cel al lui *Luis Cluseau Mortet* (mort în anul 1956) care, ca tendinţă, se apropie foarte mult de Fabini. Legătura sa cu solul natal se evidenţiază îndeosebi în creaţiile de cameră (cîntece, suite instrumentale, piese de violină şi pian etc.). În creaţia simfonică, influenţa europeană este foarte vizibilă, existînd doar o „pigmentare" naţională.

O susţinută activitate desfăşoară compozitorii din tînăra generaţie.

Pe linia unei muzici naţionale se înscrie *Jaures Lamarque Pons* care are compoziţii bazate pe folclorul afro-uruguaian. (În Uruguay există o minoritate naţională neagră, concentrată la Montevideo, care numără cîteva zeci de mii de oameni, şi care are un limbaj artistic foarte caracteristic. Dansurile „Candombe", care se dansează în „Carnaval", au un farmec special şi se deosebesc printr-o ritmică vie, dar mai puţin accentuată ca la negrii brazilieni).

Pe linia unei muzici legate de curente artistice de peste hotare se înscriu alţi tineri compozitori. Astfel, este, de pildă, *Hector Tosar*, în vîrstă de vreo 35 de ani. El a studiat mai întîi în ţară şi apoi la Paris (cu Darius Milhaud) şi în S.U.A. În muzica sa întîlnim două modalităţi: una către un diatonism tonal, de şcoală franceză, alta către un cromatism care adesea duce la atonalism (îndeosebi în primele sale lucrări). Într-o relativ recentă simfonie de coarde, Tosar foloseşte ambele modalităţi vădind unele influenţe (se pare ale şcolii franceze, Bartók, Prokofiev, Şoştakovici). La un concurs organizat de Ministerul Învăţămîntului Public din Uruguay, Tosar a prezentat o „Odă lui Artigas" (erou din veacul trecut) în care foloseşte sugestiile muzicii populare din regiunile Rio de la Plata. El este totodată autorul unui dans creol pentru pian. Dar dominantă este în creaţia sa tendinţa spre o muzică nelegată de muzica naţională, tendinţă vădită în concertino pentru pian și orchestră, suita pentru pian, sonata pentru vioară și pian, cvartetul de coarde, lieduri, psalmul pentru cor și orchestră ș.a.

---

*) „L'étudiant de France" scrie în numărul său din ianuarie a.c.: „Amatorii de violoncel au descoperit la 7 ianuarie, în sala Gaveau, pe Radu Aldulescu — tînăr solist romîn, mai puţin cunoscut la Paris decît la Geneva şi Berlin unde a obţinut premii. Ascultîndu-l în Sonata în sol minor de Beethoven, recitalul său ne-a făcut să regretăm că nu-l putem urmări şi într-un concert simfonic", iar în „Aux écoutes" din 17 ianuarie 1958 se scrie: „În sala Gaveau, violoncelistul Radu Aldulescu: discret, elegant, fin. Publicul nu prea numeros (Aldulescu nu e familiarizat cu arta publicităţilor zgomotoase). Cu atît mai rău pentru public! Căci fiecare ascultător s-a delectat cu o artă care trece, cu cea mai mare uşurinţă, de la stilul vechi (Bréval) la stilul romantic (Beethoven) pentru a sfîrşi în chip delicios în stilul folcloric (Dimitrescu). La pian, Dagobert Bucholz s-a revelat un acompaniator de mare clasă, căci stăpîneşte la perfecţie arta dificilă de a nu se face remarcat). (N.R.)

Maurizio Maidanik este un alt tînăr compozitor înscris pe aceeași tendință. El folosește un limbaj influențat de cel al școlii vieneze. Ca lucrare mai însemnată este de menționat „Toccatta" pentru pian a acestui compozitor.

Ricardo Storm, și el tînăr, pare influențat de muzica lui Hindemith.

După cum se vede, compozitorii din Uruguay se orientează înspre stiluri diferite. Problemele legate de crearea și afirmarea unei puternice școli naționale de compoziție sînt încă la începutul dezbaterii și rezolvării lor.

BUCUREȘTI...

Era firesc ca oaspetele uruguaiez să ne împărtășească și părerile schițate în scurta sa ședere la noi cu privire la viața muzicală din Romînia. Intensitatea acestei vieți, accentul pus pe valorificarea talentelor naționale i-au făcut o puternică impresie. „Folclorul romînesc este minunat — ne-a spus dl. Musetti — Aveți o remarcabilă orchestră simfonică — Filarmonica „George Enescu" — care, îndeosebi în ceea ce privește compartimentul coardelor are o foarte frumoasă sonoritate. Am ascultat-o cu nespus interes în cadrul acelui foarte reușit concert dirijat de admirabilul George Georgescu, în care s-au interpretat lucrări de I. Dumitrescu, M. Andricu și Enescu. Am putut aprecia și formații valoroase de muzică de cameră și, în ultima seară a șederii mele în București pe excelentul dv. pianist beethovenian Mîndru Katz. Din puținele lucrări auzite am observat un temeinic meșteșug și faptul că, alături de generațiile mai vechi, tinerii aduc o contribuție remarcabilă la cultura muzicală romînească (Ce reușit concert a fost cel al lucrărilor compozitorilor tineri, excelent interpretate de orchestra cinematografiei aflată sub conducerea lui Edgar Cosma și de pianistul Halmoș).

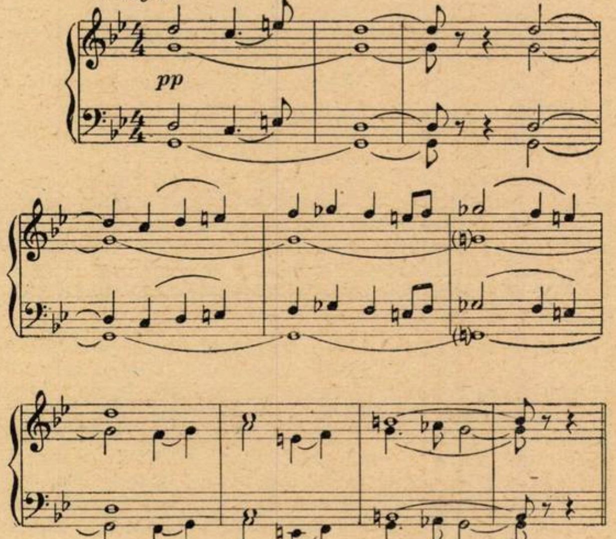
Vizita mea în Romînia a fost bogată în învățăminte și sper că legăturile dintre muzicienii romîni și uruguaieni vor deveni tot mai strînse."

FR. SCHAPIRA

Simfonia XI de Șostakovici

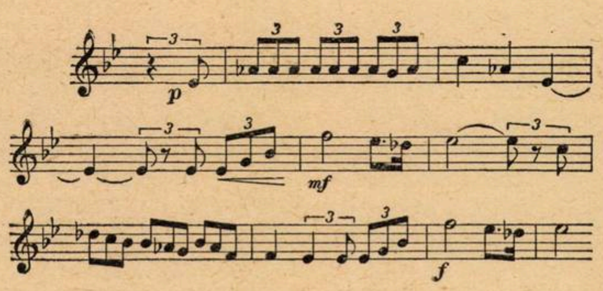
Uitînd parcă de crizele sufletești individuale din care se născuseră simfoniile a V-a și a VI-a, Șostakovici se alătură marilor frămîntări și avînturi ale colectivității iar din această identificare a sa cu sufletul popular se zămislea epopeea muzicală care este simfonia XI-a, în sol minor; este o reacție asemănătoare la introspecțiile, adesea disparate, cărora le-au dat expresie simfoniile VIII, IX, X. Trezirea conștiinței revoluționare a poporului rus în focul sîngeroaselor evenimente revoluționare ale anului 1905 — iată tema căreia i s-a dedicat de astă dată Șostakovici. Așadar, o imagine a primei revoluții ruse prin prisma geniului șostakovician.

Așteptare încordată și vibrînd de presimțiri întunecate — aceasta este atmosfera primei părți. Ea se încheagă treptat din coralul cvasi-religios al coardelor :

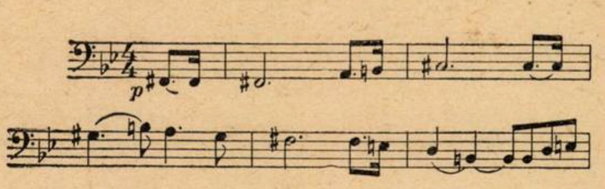


a cărui liniște este tulburată de loviturile surde și amenințătoare ale timpanilor și de semnalul de alarmă al trompetei cu surdină.

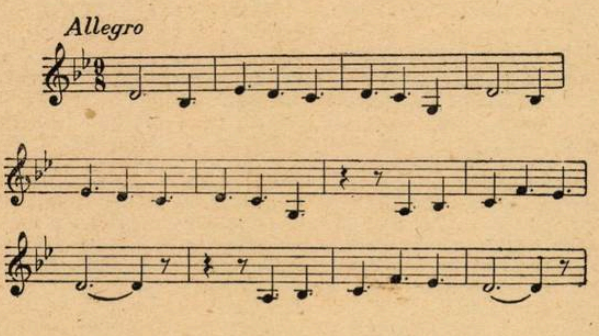
Acesta ar fi cadrul. Înlăuntrul său, imaginea suferinței și jalei poporului : melodia tînguitoare a flauților :



căreia i se alătură tema patetică a corzilor grave :



Durerea acumulată izbucnește violent în partea II-a. O întreagă furtună de mînie se revoltă, sugerată prin ampla dezvoltare a temei :

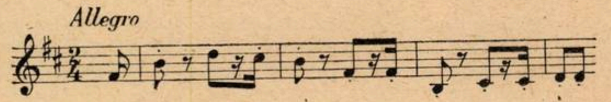


Dezlănțuirea dramatică se amplifică pînă la un punct de la care tensiunea începe a slăbi. Ai impresia că totul se stinge în neputință și resemnare. Dar e o aparență *înşelătoare. Din adîncul apelor, vremelnic liniştite, se ridică un nou tumult ale cărui valuri cresc ameninţător pentru a cădea însă din nou — de data asta vlăguite de forţă. Ca din depărtare se mai aude păcănitul sacadat al tobei mici într-un dialog ciudat cu şoapta tainică a coardelor în pizzicato. Ca şi cum o linişte sumbră s-ar aşterne pe un cîmp de luptă. Şi, aproape fără să-ţi dai seama, te afli din nou în faţa imaginii cu care debuta simfonia — o aşteptare apăsătoare şi chinuită de sumbre presimţiri. Acelaşi coral ca o molitvă, acelaşi bubuit surd al timpanilor, acelaşi semnal de trompetă. Te întrebi palpitînd: ce va urma oare? Dar, mai bine zis, ce ar mai putea urma după o desfăşurare atît de copleşitoare a forţelor? Şi deodată izbucnirea infernală a tobei mici într-un sinistru solo îţi oferă brutal răspunsul. Îl continuă răgetul nu mai puţin sinistru care se face auzit la contrabaşi, trecînd apoi succesiv la vocile superioare.*

Este fuga, intercalată în această parte a simfoniei într-un mod asemănător primului episod al variaţiilor din Simfonia Leningradului şi constituind, ca şi acolo, momentul de maximă tensiune al întregii compoziţii. Solo-uri de timpani şi tam-tam, motive agresive la alămuri, explozii în tutti dau acestei fugi un caracter apocaliptic. Dar în clipa cînd desfăşurarea ei atinge maximum de violenţă — un nou şi neaşteptat contrast: tema coralului, la început în prim plan, iar apoi ca fond pe care se profilează ţipetele sonore a două trompete ce-şi dispută, obosite, semnalul de stingere a luptei.

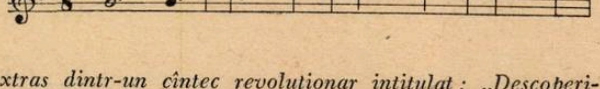
Să ne plecăm în faţa celor ce s-au jertfit! — pare a spune partea a III-a a simfoniei. Marşul funebru intonat de viole, tema unui cunoscut imn muncitoresc, se desfăşoară demn şi sever, durerea pe care o degajă e intensă dar reţinută, cu excepţia secţiunii centrale în care dezvoltarea temei aduce clamările patetice atît de caracteristice compozitorului.

Finalul nu este o apoteoză a victoriei cum te face să bănuieşti tema ofensivă cu care el debutează şi care aminteşte marşul cu care se deschide ultima parte din Simfonia a V-a:



Lupta continuă aici cu o intensitate neslăbită şi într-un continuu crescendo dramatic. Ca punct culminant al acestei creşteri, Şostakovici se serveşte de aceeaşi trecere, în subito piano, la coralul care s-a perindat ca un leit-motiv contemplativ al simfoniei. Treptat acesta se transformă în plan secund pentru a lăsa să se reliefeze melodia de o mîngîietoare tristeţe a cornului englez.

Din nou însă gongul rău prevestitor, din nou zvîrcolirile desperate ale clarinetului bas care iniţiază un dinamic fugatto. Pe fondul său răsună puternic celălalt leit-motiv al simfoniei — afirmativ, eroic.

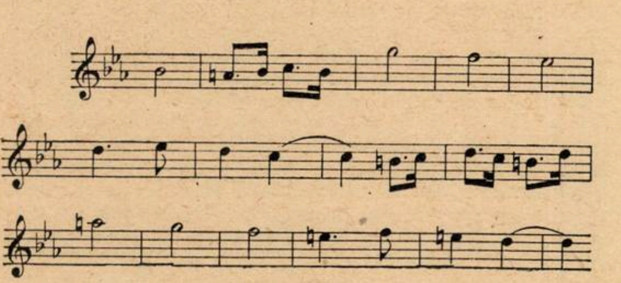


extras dintr-un cîntec revoluţionar intitulat: „Descoperiţi-vă capetele“ şi care simbolizează însăşi ideea de bază a simfoniei — compasiunea şi veneraţia faţă de cei ce şi-au jertfit viaţa în numele unor idealuri înalte.

Sensul emoţional al simfoniei se desprinde cu limpezime din însăşi desfăşurarea imaginilor muzicale şi poate fi perceput cu uşurinţă chiar de către cel care nu cunoaşte titlurile date de autor fiecărei părţi (I Piaţa palatului, II 9 Ianuarie, III Veşnică amintire, IV Alarmă). Este indiscutabil o lucrare programatică, dar programatică în acel sens larg, care nu obligă pe ascultător să studieze în prealabil cifrul epic sau istoric care i-ar da posibilitatea de a pătrunde tîlcul muzicii. Simfonia trăieşte prin substanţa ei muzicală intrinsecă. Celui mai neavertizat dintre ascultători — şi la prima audiţie au fost dintre aceştia — ea i se revelează ca o mare dramă socială, ca generalizarea unor răscolitoare trăiri omeneşti — şi în aceasta constă desigur latura ei cea mai puternică. Culise programatice există şi în această simfonie dar ele nu condiţionează înţelegerea muzicii ci doar o îmbogăţesc. Mă gîndesc la faptul că pentru a concretiza istoric drama umană a acestei simfonii, Şostakovici a folosit ca material tematic o serie de cîntece revoluţionare („Ascultă“, „Arestatul“, „Varşovianca“, „Marşul funebru revoluţionar“ ş.a.). Cunoaşterea semnificaţiei originare a fiecărui cîntec permite fanteziei ascultătorului să localizeze în timp şi spaţiu valorile umane ale simfoniei.

Abundenţa citatelor muzicale în noua lucrare a lui Şostakovici va trezi poate o reacţie de dezamăgire. Trebuie să mărturisim că acelaşi sentiment l-am încercat şi eu la prima audiţie, ori de cîte ori într-o expoziţie sau în vreun episod recunoşteam, prezentat fără schimbări esenţiale, melodiile unor vechi cîntece revoluţionare. Dar transfigurarea la care le înalţă compozitorul pe parcurs, covîrşitoarea forţă dramatică pe care le-o smulgea prin tratarea armonică şi orchestrală, îmi risipeau pe dată acest sentiment. Şi îmi aminteam cîtă dreptate avea Bartók cînd spunea că nu materialul tematic decide reuşita, ci puterea artistului de a plăsmui, de a construi pe baza acestuia. Se poate ajunge la originalitate pornind de la teme împrumutate? Răspunsul simfoniei lui Şostakovici este afirmativ şi merită a fi studiat de cei care discută dacă este indicat sau nu să se folosească tale-quale melodiile luate din folclor.

Prezenţa masivă a temelor folclorice în noua simfonie a lui Şostakovici marchează, cred, începutul unei noi etape în creaţia compozitorului — etapă în care acesta caută să realizeze o sinteză între limbajul de cea mai largă accesibilitate al „Cîntării pădurilor“ şi cel complex şi crispat al Simfoniei a VIII-a. Simfonia XI-a se află cam la jumătatea drumului dintre aceşti doi poli. Ca început al unor etape noi, această sinteză nu este desigur încă desăvîrşită. Pagini cutremurătoare — şi acestea îl au ca autor pe Şostakovici simfonistul tragic — coexistă cu momente banale provenite parcă din dorinţa de a fi cu orice preţ accesibil şi agitatoric — cum este această idee din final:



Spre deosebire de sora sa mai mare, Simfonia a X-a, această lucrare n-a stîrnit discuţii contradictorii. În presă, ca şi în discuţiile care au avut loc la Uniunea Compozitorilor, ea a fost în unanimitate elogiată pentru bogăţia conţinutului, forţa de expresie şi limpezimea limbajului. Era însă şi firesc să nu se mai producă ciocniri violente de opinii. Şostakovici, cu toate că rămîne el pînă şi în cel mai modest sfîrşit de frază, s-a sprijinit aici în principal pe tradiţiile clasice. De aici, caracterul oarecum familiar, neşocant, al limbajului său, care n-a mai stîrnit de astă dată perplexitatea tradiţionaliştilor.

GEORGE BALAN

Din viaţa muzicală a Albaniei

Poporul albanez iubeşte foarte mult muzica. Aceasta o dovedeşte în mod concludent moştenirea sa bogată în cîntece, dansuri şi instrumente populare. Deşi în trecut, în Albania nu au existat instituţii muzicale cum sînt operele, orchestrele simfonice şi alte ansambluri interpretative, poporul albanez a cîntat întotdeauna şi a creat sute şi mii de cîntece şi dansuri, în care şi-a exprimat sentimentele şi aspiraţiile sale. Această creaţie datează din timpurile cele mai vechi. La muzeul arheologic din Tirana şi în alte cîteva muzee există astăzi destule basoreliefuri şi medalioane unde sînt gravaţi dansatori şi instrumentişti cu liră, fluier, tamburină şi alte instrumente. În secolul al XII-lea, albanezul Kukuzeli din Durrës, al cărui portret se află şi astăzi pictat în vechea biserică din satul Ardenicea din raionul Lushnja şi în muzeul din Tirana, a transcris în notaţie bizantină primele melodii bisericeşti. În regiunile muntoase din nordul Albaniei, în Dukagiin, regiunea Shkodra, se dansează şi astăzi dansul „Tăierea cu iatagan“ fără muzică, în care doi bărbaţi cu spadele în mînă fac mişcări, sărituri şi figuri cu caracter războinic. Originea acestui dans o găsim în dansurile pirice ale vechilor iliri, care sînt străbunii albanezilor. În satele din regiunile muntoase din Kukes, Tropoj şi Kruj (Albania de nord) mai sînt şi astăzi vii rapsodiile şi baladele populare epice închinate luptelor eroului naţional Gjergj Kastrioti-Skenderbei din secolul al XV-lea. În aceste regiuni rapsozii bătrîni — acompaniaţi de instrumente tipic populare ca „lahuta“ (instrument cu o singură coardă format dintr-o cutie de rezonanţă în formă ovală, acoperită cu un fel de piele şi la care se cîntă cu un arcuş arcuit) sau „Ciftelia“ (un fel de mandolină cu două coarde) — interpretează frumoase cîntece de vitejie şi le transmit şi noii generaţii.

Dar acest bogat patrimoniu al artei populare albaneze a fost cu totul neglijat în timpul regimurilor antipopulare din trecut. În vremurile acelea, în Albania nu existau nici un fel de condiţii prielnice dezvoltării unei culturi muzicale de mai mare amploare. 29 noiembrie 1944 a marcat o epocă nouă, glorioasă, în istoria poporului albanez. Fiind ajutat de marea victorie a armatei sovietice asupra hoardelor fasciste, poporul albanez, sub conducerea Partidului Comunist Albanez, azi Partidul Muncii, a eliberat o dată pentru totdeauna ţara de cotropitori şi de trădătorii interni şi a instaurat puterea populară. În decursul acestor 13 ani de viaţă liberă, s-a ajuns la mari succese în toate ramurile de activitate economică, politică, culturală şi socială. Înainte de eliberare, 80% din populaţie era analfabetă. Azi în Albania nu există nici un om sub 40 de ani care să nu ştie să scrie şi să citească. Avînd ajutorul generos, prietenesc şi dezinteresat al Uniunii Sovietice şi al popoarelor amice din ţările de democraţie populară, poporul albanez a vindecat iute rănile din trecut, a înjghebat o industrie şi o agricultură modernă, a creat universitatea din Tirana şi o reţea vastă de şcoli primare, şcoli de şapte ani, secundare şi superioare. Azi în Albania funcţionează 14 case de cultură şi de creaţie populară, 460 case populare de citire în sate şi cooperative agricole, 7 muzee, 12 biblioteci, fără să amintim aici cluburile şi colţurile roşii în centrele de muncă şi bibliotecile şi muzeele centrale din Tirana. În timpul războiului de eliberare naţională, în regiunile eliberate, la 24 mai 1944, se înfiinţează primul teatru profesionist de proză, azi Teatrul Popular din Tirana. În afară de aceasta, la Shkodra, Korea şi Durrës există teatre profesioniste de proză. Pe lîngă teatrul de operă şi de balet, au fost create ansamblul de cîntece şi dansuri populare din Tirana, ansamblul de cîntece şi dansuri al Armatei Populare precum şi şase estrade profesioniste la Tirana, Vlora, Gjirokastra, Elbasan, Berati şi Fieri. Toate aceste instituţii artistice desfăşoară o activitate intensă, dînd reprezentaţii şi concerte, care contribuie la educarea politică şi artistică a maselor. Repertoriul lor este bogat şi cuprinde creaţii ale compozitorilor din Albania, U.R.S.S., Romînia şi din celelalte ţări de democraţie populară, precum şi piese diferite de autori clasici şi din Apus.

Pentru cel ce nu a cunoscut Albania înainte de eliberare, e greu să înţeleagă marile progrese pe care le-a făcut arta şi cultura în decursul acestor ani de putere populară.

În noiembrie 1954, în onoarea sărbătoririi a 10 ani de la eliberare, ansamblurile şi artiştii albanezi au reprezentat pentru prima oară „Rusalka“ de Dargomîjski, pusă în scenă de către regizorul sovietic Ilia Ajotkin. După un an, acelaşi regizor a pus în scenă opera „Ivan Susanin“ de Glinka, care a repurtat un mare succes. Într-un timp relativ scurt, soliştii şi colectivele artistice ale operei albaneze au făcut paşi remarcabili înainte. Regizoarea cehoslovacă Jiraskowa a pus în scenă cu succes opera „Mireasa vîndută“ de Smetana. Mai tîrziu s-au pus în scenă „Traviata“ de Verdi şi „Yolantha“ de Ceaikovski, de către regizorul sovietic N. S. Dombrovski. În decursul acestei stagiuni, teatrul de operă şi balet va pune în scenă „Evgheni Oneghin“ de Ceaikovski, „Bărbierul din Sevilla“ de Rossini şi baletul „Floarea Roşie“ de R. Glier. La pregătirea ansamblurilor şi soliştilor de operă, au adus o contribuţie preţioasă dirijorul Mustafa Krantia, care în anul 1950 şi-a terminat studiile la Praga, dirijorul de cor şi compozitorul Constantin Trako, care a terminat studiile la conservatorul din Bucureşti, pictorul scenarist Hysen de Volli, care a absolvit studiile la Bucureşti etc.

Colectivele teatrului de operă şi balet cresc în fiecare an cu noi cadre de artişti, care au terminat studiile în conservatoarele din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară. Cităm astfel pe soliştii Lluka Kaçaj (bas), Hamide Stringa (soprană). Avni Mula (bariton), Khoni Athanas şi Ibrahim Tukici (tenori), cadre ieşite din conservatorul P. I. Ceaikovski din Moscova ; Andromaqi Haderi (soprană) şi Jorghia Velo (mezzo-soprană), cadre ale conservatorului din Bucureşti. În afară de aceştia, un mare număr de cîntăreţi, instrumentişti şi solişti de balet, maeştri de balet, compozitori, critici muzicali etc. au terminat sau îşi continuă studiile în Uniunea Sovietică şi în ţările de democraţie populară. Pe scena albaneză au fost reprezentate cu succes balete ca „Fîntîna din Baccisarai“ al lui Asafiev , „Esmeralda“ de Pugni, Glier şi Vasilenko, şi în ultimul timp s-a reprezentat cu succes baletul „Grija zadarnică“ de Herster.

Orchestra simfonică a Teatrului de Operă şi Balet dă din cînd în cînd concerte cu piese de diferiţi compozitori, sau acompaniază solişti instrumentali albanezi şi străini. În răspîndirea muzicii uşoare albaneze şi din ţările amice şi mai ales a muzicii populare, un rol important îl joacă estradele profesioniste.

De o mare popularitate se bucură în Albania ansamblul de cîntece şi dansuri al Armatei Populare Albaneze, dirijat şi condus de Maiorul Gaqo Avrazi. Acest ansamblu are un vast repertoriu de piese corale de autori autohtoni, din muzica de partizani şi din cea clasică. Concertele sale sînt bine primite nu numai de către militari ci şi de întreg poporul. Ansamblul Armatei Populare Albaneze a fost de două ori în Uniunea Sovietică şi în Republica Populară Bulgară, unde a repurtat un frumos succes. El a mai făcut turnee în Republica Populară Chineză, în Vietnam, în Coreea şi în Mongolia.

Paralel cu această vastă mişcare artistică, creaţia compozitorilor albanezi progresează în fiecare an. Înainte de eliberare, nici nu se putea vorbi de o creaţie muzicală pe baze profesioniste. Azi, din Uniunea Scriitorilor şi Artiştilor fac parte, ca membri şi candidaţi, peste 20 de compozitori. Creaţia lor începe din timpul războiului de eliberare naţională şi din primele zile ale eliberării, cu cîntecele de partizani şi cu cele ale reconstrucţiei.

Dacă vom arunca o privire asupra creaţiei muzicale albaneze din primele zile ale eliberării pînă azi, vom vedea că ea a mers în ritm rapid înainte. În timp ce la început, activitatea compozitorilor albanezi se limita numai la crearea de cîntece simple pentru mase sau la armonizarea sau prelucrarea vreunui cîntec popular, astăzi majoritatea compozitorilor au trecut cu curaj la crearea unei opere cu o formă mai amplă, cum sînt suitele vocale şi instrumentale, cantatele, oratoriile, operetele, diferite piese vocale şi instrumentale etc.

Printre acestea trebuie să amintim opereta „Aurora" a compozitorului Kristo Kono, care la concursul organizat de Ministerul Instrucţiunii şi Culturii şi de către Uniunea Scriitorilor şi Artiştilor, în anul 1954, în onoarea sărbătoririi a 10 ani de la eliberare, a cîştigat premiul I. Această operetă este scrisă după libretul cu acelaşi titlu al scriitorului Kole Jakova, şi are ca temă un subiect actual din satul nou, unde ţăranii simpli, în luptă contra duşmanului şi a uneltelor *sale, ajung să unească pămînturile şi braţele lor* formînd o cooperativă agricolă. Limbajul muzical al operetei se reazămă pe intonaţiile şi coloritul folclorului albanez şi oriunde a fost reprezentată şi se reprezintă este bine primită de către popor. O altă lucrare, distinsă cu premiul al doilea în anul 1954, este oratoriul „Partidul" de Constantin Trako, scris după textul scriitorului Andrea Varfi, compus din 7 mişcări. Muzica şi textul descriu luptele eroice purtate de *poporul albanez de la 7 aprilie 1939, cînd ţara a fost* cotropită de către fascismul italian, pînă la eliberarea sa completă. Ultimele mişcări descriu eliberarea şi munca maselor pentru viitorul fericit al patriei, pentru socialism. Un alt oratoriu este acela al tînărului compozitor Tonin Harapi cu titlul „Aripi glorioase", care descrie episoade din luptele de stradă din oraşele albaneze în timpul ocupaţiei fasciste italiene.

Cantata „Prietenia" a lui Tish Daiia, închinată prieteniei poporului albanez cu Uniunea Sovietică şi cantata „Patria Mea" a lui Cesk Zadea, au fost bine primite de către public. Trebuie să mai amintim opereta „Prietenia" a lui Pieter Dungu, opereta „Impreună, viaţa este cîntec" a lui Kristo Kono şi în ultimul timp opereta „Lejlaja" a compozitorului Tish Daiia. De asemenea, în muzica instrumentală, Simfonia I-a a lui Cesk Zadea, uvertura „Victoria" şi cvartetul pentru coarde de Tish Daiia, scherzoul pentru pian al lui Albert Paparisto, precum şi multe alte lucrări ale compozitorilor P. Dungu, A. Grimck, K. Uçi, E. Dheri, K. Kono, M. Xhediku, P. Jakova etc. care marchează un pas înainte în creaţia muzicală din Albania.

La concursul organizat anul trecut în cinstea sărbătoririi a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, au fost prezentate şi au cîştigat premii multe piese de diferite genuri ale compozitorilor albanezi. Printre ele trebuie să amintim prima operă albaneză, prezentată de către compozitorul Prenge Jakova, cu titlul „Mrika", după libretul cu acelaşi titlu al scriitorului Lazar Siliqi. Această operă tratează o temă din viaţa tineretului albanez de la centrala hidroelectrică „Enver" pe rîul Mati, care va da în curînd lumină şi energie electrică multor sate, oraşe şi fabrici din Albania.

Compozitorii albanezi arată o grijă deosebită creaţiei şi cîntecelor pentru copii şi pentru tineret. Au fost compuse un număr de tablouri, operete pentru copii, diferite piese vocale etc. În ultimul timp se dezvoltă cu succes muzica uşoară şi muzica de dans, care se bucură de succes în rîndul tineretului în special şi al poporului în general.

În răspîndirea şi propagarea muzicii noii Albanii, a muzicii din ţările prietene şi a muzicii clasice şi *contemporane, un rol important îl are radiodifuziunea* de stat. În timp ce înainte de eliberare nu exista decît o mică staţiune, azi există cinci staţiuni de radio în toată republica. Radio-Tirana propagă creaţiile noi ale compozitorilor albanezi, din care o bună parte sînt colaboratori ai radiodifuziunii. Prin emisiunile zilnice şi prin organizarea în fiecare an a săptămînilor muzicale din ţările prietene, poporul albanez ia contact cu viaţa muzicală din Uniunea Sovietică, din *Republica Populară Romînă şi din celelalte ţări* ale lagărului socialismului.

În fiecare an, Albania e vizitată de ansambluri artistice din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară. Ansamblul „Flacăra" din Timişoara, Ansamblul „Barbu Lăutaru" şi mulţi artişti romîni care au vizitat Albania, au repurtat un succes strălucit.

Paralel cu activitatea desfăşurată de instituţiile profesioniste muzicale, mişcarea artistică a amatorilor a căpătat un mare avînt. În fiecare an se desfăşoară festivaluri locale ale cîntecului, muzicii şi dansului şi o dată la trei ani se desfăşoară festivaluri naţionale.

Dar activitatea artistică a amatorilor nu se limitează numai la aceasta. Pe lîngă casele de cultură, casele populare de lectură, la sate, în cluburi şi în centrele de muncă s-au înfiinţat grupe de dansatori, de coruri şi de orchestre care dau în continuu reprezentaţii. Casele populare de citire de la sate ţin pe lîngă ele rapsozi bătrîni, dansatori şi instrumentişti cu experienţă, orchestre cu instrumente populare, foarte apropiate de masele ţărăneşti. Astfel, tineri din sat învaţă de la bătrîni fluierul „„lahuta, „ciftelia", „zumara", „cyrla", tamburina, cimpoiul şi multe alte instrumente tipice pe care poporul le-a creat şi construit în decursul secolelor.

Pentru compozitori şi muzicologi, acest fel de activitate constituie un teren foarte important, ei avînd posibilitatea să culeagă şi să studieze multe lucruri interesante din bogatul folclor al poporului. În timpul verii din anul trecut, o expediţie mixtă albano-germană a trecut prin regiunile Korica, Gjirokastro şi Vlora, unde a cules 610 melodii polifonice, cîntece rituale şi bocete. La Tirana s-a înfiinţat cabinetul de folclor, care se va ocupa mai ales cu această activitate. Experienţa compozitorilor şi a muzicologilor romîni, care lucrează la Institutul de folclor din Bucureşti, a fost şi va fi un mare ajutor pentru muzicologii şi folcloriştii albanezi.

Nu s-ar fi putut obţine în Albania, în acest interval de timp relativ scurt, toate aceste succese în sectorul muzicii, dacă nu ar fi existat grija părintească a Partidului Muncii din Albania şi a puterii populare, dacă nu ar fi existat ajutorul generos şi frăţesc al marii ţări surori Uniunea Sovietică şi al celorlalte *popoare amice din lagărul socialismului.* De la început, guvernul Albanez a acordat o grijă deosebită creşterii noilor cadre muzicale. În anul 1946, la Tirana s-a înfiinţat liceul artistic „Jordan Misi" unde învaţă azi peste 200 elevi. Aici se studiază muzica vocală şi instrumentală, pictura şi sculptura. În fiecare an ies din acest institut cadre medii, din care o bună parte îşi continuă studiile în şcolile superioare din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară. *În viitor, compozitorilor şi muzicanţilor* albanezi le revin sarcini importante. Creşterea continuă a nivelului material şi cultural al maselor — ţinta principală a politicii urmată de partid şi guvern — cere de la compozitori şi de la ceilalţi oameni ai muzicii o muncă serioasă şi neobosită, pentru a crea opere cu un înalt nivel artistic care să fie în stare să educe masele şi să servească cauza socialismului şi a păcii. Sînt încredinţat că, prin munca şi străduinţele continue, ei vor îndeplini cu cinste aceste sarcini, fiindcă au ajutorul şi experienţa tuturor artiştilor şi compozitorilor din lagărul socialismului şi ale tuturor artiştilor progresişti din lume.

BAKI KONGOLI

CONCERTE - SPECTACOLE

Arta înaltă a baletului sovietic

Cu prilejul spectacolelor dăruite de către Ansamblul Teatrului de Balet și Operă „Kirov“, publicul bucureștean a putut face cunoștință cu marea artă a dansatorilor leningrădeni.

Baletul sovietic se sprijină creator pe bogatele sale tradiții precum și pe neîncetate căutări în găsirea de noi forme de expresie. Iată un buchet de flori atît de rare culese cu trudă pe cele mai înalte piscuri ale vieții și luptei pentru a putea dărui omenirii o artă atît de înălțătoare.

Desăvîrșirea acestei arte se simte în întreaga desfășurare a spectacolelor, începînd cu primii soliști și terminînd cu ultimul al Ansamblului. Vorbind despre ansamblu și măiestria sa, trebuie să recunoaștem că ne aflăm în fața unei împliniri artistice deopotrivă de mare ca aceea pe care ne-o transmit primii soliști. Ansamblul, reacționînd ca un singur individ, ca o unică gîndire și simțire, depășește condițiile tehnice și estetice impuse oricărui colectiv: omogenitate, grație, precizie a mișcărilor, plasticitate, muzicalitate desăvîrșită, și depășind toate aceste condiții, ne emoționează prin forța trăirii interioare, puternice și prezente ca aceea unui personaj principal.

Fiecare dansator răspunde cerințelor înalte pe care școala clasică rusă, în frunte cu Marius Petipa, le cerea oricărui dansator, indiferent de locul și importanța pe care le ocupau pe scenă: talent și înaltă tehnică. Desigur că, vorbind despre tehnică, nu poate fi vorba aci de o virtuozitate în sine, de o acțiune fizică ci de o plastică proprie elaborată după un proces de muncă îndelungat și complex, o plastică ce devine însușirea, firea, a doua natură a dansatorului, adică o plastică a tensiunii interioare.

Munca uriașă și completă a acestui remarcabil colectiv, se desfășoară sub conducerea competentă și entuziastă a lui Boris Fenster, conducătorul artistic al baletului. Spectacolele sînt montate de către eminenții maeștri de balet K. M. Sergheev, artist al poporului al U.R.S.S., și N. Grigorovici, artist emerit al R.S.F.S.R., care prin realizările lor ne-au dovedit că știu să folosească în mod creator întreaga gamă de posibilități a baletului clasic pornind de la forma lui cea mai pură tradițională (Lacul lebedelor) și mergînd pînă la găsirea celor mai moderne forme de expresie (Floarea de piatră).

Anatoli Gridin și Irina Kolpakova într-o scenă din „Floarea de piatră“

Acești regizori și maeștri de balet nu sînt simpli intermediari între opera de artă și interpret. („El nu poate fi numai o moașă care ajută la nașterea unui spectacol“ - Stanislavski). Acești maeștri au făurit prin spectacolele lor adevărate opere realiste atît în tratarea ideii cît și a conținutului lor, prin crearea de personaje care să devină caractere vii și pe care spectatorii să-i urmărească cu emoție de la un capăt la celălalt al acțiunii.

Un alt colaborator nu mai puțin prețios este pictorul scenograf S. B. Virsaladze, artist al poporului al R.S.F.S.R., ale cărui decoruri sînt construite pe un stil de sinteză scenografică (ne referim la faptul că ele sînt gîndite cu precădere pe ideea de fundal) și ne sugerează cu toată forța lor expresivă scenele înfățișate, chemînd fantezia noastră la noi asocieri de imagini.

Costumele sînt toate reușite, întrunind o bogată armonie de tonuri ce vin în sprijinul reliefării caracterului.

Și, însfîrșit, conducerea muzicală a spectacolelor a fost înfăptuită de doi dirijori de mare experiență — P. E. Feldt, maestru al artei din R.S.F.S.R. și Iu. V. Gamalei — care au dovedit în afara pătrunderii adînci a partiturilor muzicale, cunoașterea legilor specifice ale muzicii de balet.

Despre orchestra operei noastre trebuie spus că față de numărul restrîns de repetiții pe care l-a avut, aportul ei în susținerea spectacolului Ansamblului din Leningrad a fost pozitiv și entuziast. Credem că de pe urma acestei scurte dar susținute colaborări cu artiștii sovietici, muzicienii au cîștigat o bogată experiență.

Alături de compozitorii francezi, compozitorii ruși și în fruntea lor Ceaikovski, au dat baletului din secolele XIX și XX noi avînturi. Cele trei balete feerice ale lui Ceaikovski, „Spărgătorul de nuci“, „Frumoasa adormită“ și „Lacul lebedelor“, sînt de fapt cele dintîi balete rusești de sine stătătoare. În aceste creații, compozitorul a continuat să dezvolte tradițiile muzicii de balet ale lui Glinka din operele „Ivan Susanin“ și „Ruslan și Ludmila“, deschizînd astfel o nouă eră în istoria baletului clasic rus.

Konstantin Sergheev, care a readaptat și montat într-o nouă formă regizorală „Lacul lebedelor“, ne-a înfățișat un spectacol de mare ținută clasică în care toate laturile se grupează în jurul ideii principale: triumful binelui asupra răului. Din vechea montare, el a păstrat tot ceea ce a fost mai de preț în viziunea clasicilor coregrafiei ruse, scuturînd dansul de unele artificialități academice, în special în procedeele de pantomimă care apăreau uneori prea convenționale în baletele clasice.

Interpretarea soliștilor și a ansamblului, de o desăvîrșită măiestrie și perfecțiune clasică, a depășit liniile purei virtuozități, reușind să traducă în forme elocvente întregul conținut emoțional al baletului.

Protagoniștii spectacolului nu dansează, nu joacă, nu interpretează ci, conduși de o energie lăuntrică, trăiesc, acționează și conving. Energia lor, străbătută de sentimente calde și îndrumată de o inteligență fină, îi conduce cu siguranță și noblețe.

Impecabilul stil clasic al Nataliei Dudinskaia, plastica de linii pure a Allei Osipenko sau gingășia imaterială a lui I. B. Zubkovskaia luminează pe rînd rolul Odetta-Odillia ca pe un cristal magic.

Fiecare dintre aceste balerine a făurit cu mijloace proprii dublul rol al albei lebede legendare care în fața lui Siegfried se înfățișează cu chip de fată, și al Odilliei-lebăda neagră, simbolizînd perfidia și răutatea.

Cînd dansează Dudinskaia se simte că muzica îi trece prin suflet; parcă o forță interioară se deșteaptă înauntrul ei şi datorită acestei forţe capul se redresează, braţele se ridică, trupul se unduie şi pasărea îşi ia zborul.

Acelaşi mesaj delicat, povestitor, l-am aflat în interpretarea baletului „Giselle" de Adolphe Adam.

Trecînd peste muzică care, aşa cum o mărturiseşte însuşi autorul, nu are alte ambiţii decît „să fie clară şi uşoară de înţeles pentru public", povestea simplă şi cu totul obişnuită a baletului „Giselle", datorită magistralei interpretări, ne-a mai emoţionat şi azi.

De fapt, ideea centrală a baletului nu rezidă în simpla istorioară a unei tinere fete sedusă de un nobil bogat, ci în dragostea puternică dar tragică a unei simple fete care trebuie să triumfe în faţa voinţei crude a lui Mirtha şi chiar şi în faţa morţii.

În acelaşi fel în care firul de bumbac trece fără oprire prin războiul de ţesut şi e răsucit pe măsură ce e tors, tot aşa în marea artă a Nataliei Dudinskaia, evoluţia continuă a mişcărilor este veşnic supusă unui imperativ. Dansul ei atît de sensibil şi de nuanţat conduce ca un dirijor desăvîrşit, făcînd pe nesimţite ca acţiunea să se destindă, alteori să se ascută, uneori să se grăbească, să fie reţinută sau să se rupă.

Un partener ideal şi perfect înţelegător al rolului este Konstantin Sergheev.

Nu putem avea decît cuvinte de admiraţie pentru balerinele ansamblului, graţioase slujitoare ale Therpsihorei. Acestea ne fac să uităm de materialitatea corpului pentru că braţele lor devin la nevoie aripi de pasăre sau de fluture iar mersul simplu omenesc este înlocuit, atunci cînd momentul o cere, de plutirea lină sau de zborul neliniştit al lebedei. Corpurile îşi pierd reliefurile omeneşti şi se transformă în umbre, în stranii arătări.

Cele două balete clasice, „Lacul lebedelor" şi „Giselle", figurează de peste 100 de ani în repertoriile teatrelor de operă şi balet.

Colectivul artistic al Teatrului „Kirov" ne-a înfăţişat în afara celor două balete de tradiţie clasică şi alte spectacole, fragmente de spectacole, sau chiar numere de concert în care sarcina sa a fost şi mai dificilă, în sensul că de astă dată era vorba nu de simpla folosire sau reînnoire a unei tradiţii puternice moştenite, ci de prelucrarea şi îmbinarea creatoare a unui vocabular clasic, cu temele deosebite ale artei contemporane.

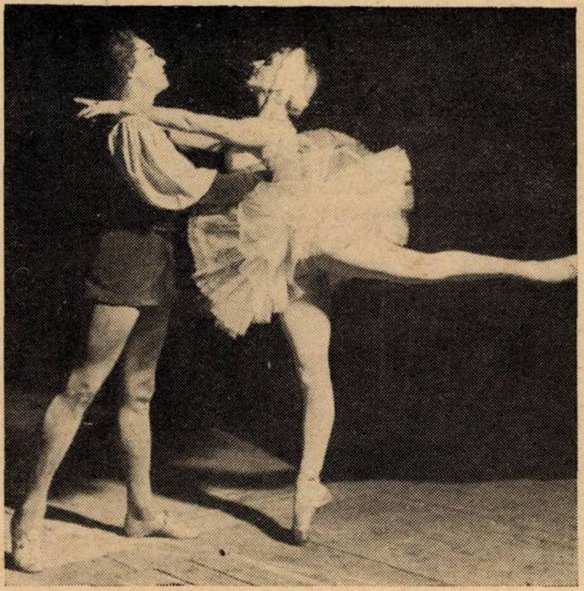
Această izbîndă am aflat-o în primul rînd prin prezentarea baletului „Floarea de piatră" de Serghei Prokofiev.

În făurirea acestei opere s-au întîlnit doi creatori atît de diferiţi şi totuşi aşa de puternic legaţi de viaţă : compozitorul Serghei Prokofiev şi poetul Bajov. Pe cît de mult se poate vorbi despre deosebirile temperamentale dintre ei, pe atît de strînşi se găsesc totuşi legaţi, după expresia lui Belinski, prin acea „trăsătură specifică a spiritului rus".

Povestea despre „Floarea de piatră" nu este pur şi simplu un balet feeric sau un balet epic. El îmbină elemente din primul şi din al doilea gen. Caracterul explicit al acestui gen de balet poate fi cel mai bine definit prin înseşi cuvintele lui Bajov : „Povestea este un eveniment cu elemente de basm, o poveste despre ceva real cuprinzînd şi elemente fantastice".

Iar forţa de convingere şi veridicitatea imaginilor muzicale din balet se datoresc în bună măsură tocmai faptului că Prokofiev a înţeles aceasta şi a redat prin muzica sa, pe de o parte intonaţia narativă de fantastic corespunzînd stilului legendar al lui Bajov, pe de altă parte laturile epice ale dramaturgiei prin folosirea intonaţiilor apropiate cîntecului popular rus. La aceasta se adaugă, întregind imaginea muzicală, stilul său orchestral extrem de sugestiv şi totodată laconic. Orchestraţia prokofieviană îmbină cu măiestrie puritatea şi transparenţa fantasticului cu pitorescul grăitor al realului. Maestrul de balet N. Grigorovici, căruia i s-a încredinţat montarea, a reuşit să facă din acest spectacol o izbîndă, o contopire a tuturor elementelor de care am vorbit mai sus. Viziunea sa inspirată, de mare artist, a găsit pentru tema acestui balet un desen coregrafic expresiv, caracteristic, care să răspundă direct dezvăluirii imaginii muzical-dramatice.

Scenele de masă, dansurile din tabloul al II-lea al actului I, sau Bîlciul şi Dansul final — o adevărată polifonie coregrafică — iată atîtea momente care mărturisesc originalitatea creatoare, bogata fantezie a acestei montări.



Natalia Dudinskaia şi Konstantin Sergheev, artişti ai poporului ai U.R.S.S., în „Lacul lebedelor".

Şi în „Floarea de piatră" Prokofiev s-a dovedit a fi un maestru neîntrecut al portretului muzical, scoţînd în evidenţă, cu mijloace componistice rafinate, caractere şi personaje vii, care se detaşează puternic pe canavaua muzical-dramatică. Întregul colectiv artistic al Teatrului „Kirov" a realizat, prin interpretarea acestui balet, un strălucit succes scenic.

În întruchiparea Caterinei, A. Şelest şi I. Kolpakova, ne-au redat imaginea pură şi lirismul duios al tinerei logodnice. Profunzimea de interpretare a Anei Şelest precum şi farmecul blînd sau linia degajată a Irinei Kolpakova au cucerit pe spectatorii noştri. În rolul lui Danila au apărut dansatorii A. I. Gribov şi I. V. Uksusnikov care au găsit tonuri nuanţate în interpretarea acestui personaj. Se remarcă la Gribov o bărbăţie nobilă şi totodată multă poezie în scenele lirice. Stăpîna muntelui de aramă a fost interpretată de I. B. Zubkovskaia şi A. E. Osipenko, dansul Allei Osipenko, pătruns de forţă spirituală, convinge prin caracterul său incisiv, dinamic, spiritual. I. Zubkovskaia creează cu multă fantezie acest rol legendar.

Foarte activ şi deosebit de reliefat ne-a apărut A. V. Gridin în rolul lui Severian. Talentatul dansator ne-a înfăţişat cruzimea acestui personaj, într-un chip interesant, cu mijloacele unui ascuţit grotesc. I. Belski, interpretează de asemenea viu şi cu temperament muzical rolul lui Severian.

Relevăm de asemenea pe interpreţii rolurilor episodice T. V. Baltaceev (Ţiganul tînăr) şi I. G. Ghensler şi O. L. Zabotkina (Ţiganca tînără).

★

Ar mai fi multe de spus, de exemplu despre apariţia aeriană a interpretei dansului pe muzică de Gluck. Despre emoţionantul dans „Vînătorul şi pasărea" sau despre concepţia îndrăzneaţă a dansului „Inima lui Petruşka", în care solistul îşi cîntă cu expresivitate violentă şi pătimaşă, inima. Şi despre multe alte minuni ale artei coregrafice, ale întregului ansamblu, în care fiecare dansator sau dansatoare îmbină graţia cu siguranţa tehnică, virtuozitatea cu fiorul emoţional, ritmul încordat cu visarea leneşă şi tulburătoare.

Toate laolaltă duc pe culmile cele mai înalte arta baletului din Leningrad, arta în care 200 ani de trudă, de zbucium pasionat, de inspiraţie fecundă şi de fantezie creatoare au dat generaţie după generaţie rodul marilor spectacole din care noi, cu admiraţie, am urmărit doar o mică parte. Şi mai adăugăm la toate acestea faptul că acum 40 de ani, oamenii sovietici au deschis noi zări socialiste, care au înfrumuseţat munca şi viaţa întregului ansamblu.

HILDA JEREA

„Parisul pe gheaţă“

Sub primitoarea boltă a Circului de Stat, care mai păstrează prin colţuri tainice, umbrele panterelor săritoare peste flăcări şi parfumul talaşului răscolit de marşurile acute ale zebrelor africane, se desfăşoară de cîtăva vreme o serie de spectacole ale ansamblului „Parisul pe gheaţă“.

Aşa cum îl anunţă titlul şi afişul, spectacolul pare un hibrid, obţinut prin combinarea abilă dintre music-hall şi sportul patinelor.

„O sinteză ciudată“ îţi spui, şi îţi iei în primire locul în amfiteatrul care freamătă, numărînd minutele pînă la bătaia gongului.

Adevărul este că după primele secvenţe îţi dai seama că ansamblul acesta, care se vrea modest un ansamblu de revistă, propune pînă la urmă o artă, baletul pe gheaţă.

De fapt, programul e alcătuit după regulile şi cerinţele genului revuistic : numere de music-hall, muzică ritmică, efecte acrobatice, regia strălucitoare a crêpe-satinului, a paietelor, a starurilor violent grimate şi picante în gesturi. Dar lăsînd la o parte efectul tocit al şlagărelor europene din ultimii zece ani („Moara roşie“, „Marea“, „Rapsodia albastră“, „Pe marile bulevarde“ etc.) pe care programul ni le serveşte în avalanşă, lăsînd la o parte anumite lucruri îndoielnice ca gust ale regiei („Dansurile polovţiene“ de pildă, într-o viziune aproape grotescă), uitînd anumite gesturi şi gimnastici de carnaval ale unora dintre interpreţi, ar fi interesant de discutat în esenţă *genul* acestui spectacol, *modalitatea lui estetică*.

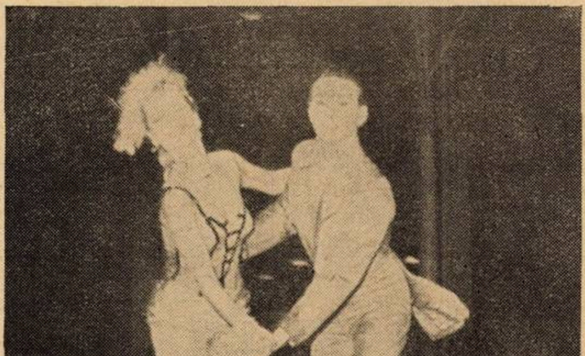
În acest sens, ansamblul parizian stabileşte un admirabil precedent, dezvăluind aspecte cu totul inedite ale coregraficului modern.

Într-adevăr, venind de la sport, pur şi simplu, patinajul artistic ajunge la un moment dat *balet, artă*. Şi atunci devine interesant, emoţionant chiar, pentru că descoperă şi reuşeşte, ca ramură de sine stătătoare, altceva.

Baletul pe gheaţă rezolvă o serie de propuneri şi de vise ale baletului pe scena de scînduri. Cu alte dificultăţi, dar şi cu alte perspective. El realizează o serie de elemente noi de viteză, de zbor, salturi imposibil de obţinut în baletul obişnuit.

Ceea ce e cu totul interesant este elementul de plutire, transparenţa aproape de vis a mişcării, obţinută prin întrebuinţarea artistică a patinelor. Balerinul-patinor e ajutat de stihia gheţii, care îl susţine, îl completează, îi pune mii de aripi imponderabile pe tălpi şi pe umeri, scutindu-l de efortul la care e supus cel ce lucrează pe podium.

Dans clasic



Dansul tirolez

Îi socotesc pe toţi aproape din ansamblu drept artişti calificaţi, admirabili slujitori ai genului.

Dar vreau să însemn cu precădere pe Inge Froideval şi partenerul ei, François Vaysse, în duetele lor, romantic şi acrobatic, în care şi-au dat măsura unei admirabile graţii şi tehnici. De asemenea Marie France, foarte stăpînă pe numerele ei şi admirabilă acrobată pe gheaţă, Claude şi Guy Pigier, uimitori în „Piratul şi perla“, Miko Virtanen, ingenuu virtuos al unor numere solistice de efect.

Au fost şi nişte interludii comice, cam vulgare şi distonante cu restul, şi o crispantă săritură peste obstacole a sprintenului Pierre Michel Levy.

Corpul de balet e omogen, graţios, fluturînd un inepuizabil surîs, netrădînd nici o clipă oboseala.

Coregrafia aparţinînd Jaquelinei Vives, e plină de fantezie şi culoare.

Păcat că spectacolul s-a desfăşurat pe un patrulater de gheaţă minuscul, aproape mizer, că lumina generală a sălii, cenuşie şi nefiltrată, n-a putut fi ameliorată de cele două reflectoare mînuite prost, în văzul tuturor, de pe doi stîlpi frontali, păcat că spaţiul scenic lipsit de distanţă şi deci de miraj, n-a permis spectatorului vederea de ansamblu şi interpreţilor nu le-a dat posibilitatea să se desfăşoare în voie.

Îmi închipui ce efect trebuie să facă o astfel de trupă, evoluînd pe gheaţa unui stadion, sau a unei săli de spectacol amenajată special, cu lumini concentrice, cu decoruri simple dar sugestive, şi mai ales, cu o altă orchestră.

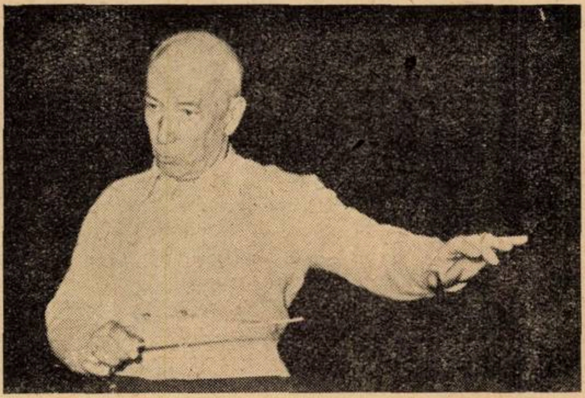
În orice caz e un spectacol care place, şi care dă în acelaşi timp de gîndit, şi a cărui prezenţă în Bucureşti merită a fi salutată cu simpatie.

MARIANA DUMITRESCU

Orchestre simfonice

În luna februarie, Filarmonica de Stat din Cluj a susţinut — pentru întîia oară de la înfiinţarea ei — două concerte simfonice la Ateneul R.P.R. Sub bagheta veneratului maestru Antonin Ciolan, orchestra oaspete a prezentat publicului din Capitală un program bogat şi de „succes“, alcătuit din lucrări care şi-au cîştigat astăzi o mare popularitate printre auditorii concertelor simfonice. Dar nu numai acest lucru explică aplauzele entuziaste ale celor din sală, ci şi faptul că formaţia clujeană a dat de multe ori o tălmăcire convingătoare textului muzical, realizînd astfel momente care au depăşit limitele unui cîntat anodin.

Am avut prilejul să reascultăm minunata Suită în do major nr. 1 de George Enescu, una din creaţiile de tinereţe ale compozitorului, care a prins rădăcini în repertoriul nostru simfonic, numărîndu-se printre lucrările romîneşti cele mai apreciate. Cu toată strădania dirijorului şi orchestrei de a releva pe de o parte poezia delicată şi caracterul intim, de tip romantic, al primelor părţi, iar pe de altă parte dina-



Maestrul Ciolan la o repetiţie

mismul impetuos al finalului, interpretarea suitei ne-a lăsat totuşi impresia unui lucru încă neaşezat şi insuficient de cizelat, ceea ce s-a făcut simţit atît în detalii cît şi în viziunea de ansamblu. Reluarea şi adîncirea acestei partituri complexe vor înlătura desigur pe viitor neajunsurile. De asemenea, regretăm că nu am putut asculta partea a III-a — Intermède — a Suitei. Credem că eliminarea acestei mişcări nu ar trebui să devină o practică permanentă (deşi aceasta este din păcate realitatea), căci ea nu ştirbeşte cu nimic frumuseţea lucrării şi nu dezechilibrează arhitectura întregului.

În cele două concerte, muzica simfonică clasică a fost prezentă printr-una din capodoperele ei şi anume Simfonia a V-a de Beethoven. Această lucrare este astăzi cunoscută în toată lumea în execuţii diferite care se conformează mai mult sau mai puţin principiilor stabilite de tradiţia marilor interpretări ale muzicii clasice cristalizată de-a lungul deceniilor. În esenţă, însă, ele tind — cu toate deosebirile citeodată principiale — către un singur scop : redarea cît mai autentică a muzicii acestui mare geniu. Preferinţa pentru una sau alta din aceste căi de realizare este deseori determinată de o anumită sensibilitate a auditorului. Ne-am îngăduit această mică digresiune deoarece credem că ea poate explica atît entuziasmul cît şi rezervele arătate de unii faţă de interpretarea acestei simfonii de către maestrul Antonin Ciolan. El a dirijat această lucrare după o concepţie personală (ea are tangenţe vizibile cu şcoala interpretativă de la începutul veacului nostru), care s-a făcut simţită mai ales în fluctuaţiile mari de tempi (cu scopul obţinerii probabil a unor contraste evidente) şi în felul de a fraza temele, dirijorul dînd prioritate elementului dinamic (şi nu întotdeauna celui dramatic). În redarea uverturii la opera „Tannhäuser" de Wagner, maestrul Antonin Ciolan a păstrat o mai mare obiectivitate faţă de textul partiturii decît în Simfonia a V-a, punînd accent îndeosebi pe evidenţierea conţinutului patetic propriu acestei piese.

De o execuţie foarte îngrijită s-a bucurat şi poemul simfonic „Viaţă de artist" de compozitorul clujean Mihai Andreescu-Skeletty. Muzicianul a căutat să zugrăvească în această lucrare programatică (scrisă cu mulţi ani în urmă) frămîntările sufleteşti ale artistului care luptă pentru realizarea înaltelor sale idealuri. Andreescu-Skeletty se exprimă în acest poem cu mijloace artistice care s-au cristalizat şi afirmat în muzica apuseană în a doua jumătate a secolului trecut. Lipsa conciziei în construcţia lucrării face ca auditorul să nu urmărească cu acelaşi interes pînă la sfîrşit întreaga desfăşurare, fapt provocat şi de unele momente în care substanţa muzicală nu reuşeşte să convingă în suficientă măsură.

Solistul ambelor concerte a fost pianistul Gheorghe Halmoş din Cluj care a interpretat Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2 în do minor de Serghei Rahmaninov. Din păcate, de data aceasta el nu a realizat o execuţie la acel nivel artistic înalt la care obişnuiam să-l admirăm în multe din recitalele şi concertele sale anterioare.

Orchestra s-a prezentat ca un colectiv suficient de bine sudat, care are o sonoritate de ansamblu rotunjită şi în genere de calitate. Felul cum au fost cîntate lucrările ne-a relevat potenţialul artistic al acestei orchestre care dispune de toate atributele necesare dobîndirii unei perfecţiuni interpretative din ce în ce mai mari. Dacă uneori a lipsit degajarea în cîntat, dacă au existat unele decalaje, imprecizii de atac şi de intonaţie, momente de dezechilibru sonor între diferitele partide şi de neclaritate în tutti — acestea sînt neajunsuri ce pot fi remediate cu timpul în favoarea evidenţierii calităţilor menţionate mai sus.

Succesul de care s-au bucurat cele două concerte ale Filarmonicii din Cluj îl socotim ca o răsplată meritată pentru ţinuta frumoasă a manifestărilor şi totodată un imbold pentru acest colectiv valoros în munca sa viitoare.

FR. WANEK

*

Lucrînd sub îndrumarea a doi dintre cei mai înzestraţi tineri dirijori ai noştri — Edgar Cosma şi Mircea Cristescu — „Orchestra Simfonică a Cinematografiei" răspunde cu aceeaşi eficienţă cerinţelor crescînde ale producţiei cinematografiei ca şi obligaţiei de onoare de a îmbogăţi viaţa noastră muzicală cu programe simfonice interesante prin conţinut şi remarcabile prin realizare.

În contactul discontinuu cu publicul, se observă la această tînără formaţie simfonică romînească tendinţa de a cuprinde teritorii muzicale mai puţin abordate de alte orchestre şi de dirijorii acestora. Astfel, prin mijlocirea „Orchestei Simfonice a Cinematografiei" s-au putut asculta lucrări ale unor compozitori moderni ca Britten („Serenada pentru tenor, corn-solo şi orchestră") şi, la ultimul ei concert din 26 ianuarie 1958, „Simfonia celor trei Re" de Arthur Honegger.

Concertul la care ne referim a constituit o nouă verificare a posibilităţilor formaţiei. Aceasta s-a prezentat ca un organism simfonic matur. Adaptîndu-se cu mlădioasă uşurinţă la stilul romînesc al Serenadei op. 9 de Mihail Andricu şi trecînd printr-un excelent acompaniament al „Concertului nr. 4 pentru orgă şi orchestră" de Haendel, a marcat, în a treia piesă din program, una din cele mai frumoase interpretări pe care le-am auzit cu orchestrele naţionale ale „Preludiului la după-amiaza unui faun" de Claude Debussy.

Pregnanţa şi elanul ritmic al mişcărilor vii, tipice stilului lui Mihail Andricu, claritatea şi justeţea de intonaţie din „Andante espressivo", culoarea frumoasă prin sugestivitate a solo-ului de oboi din această parte, avîntul cu care viorile şi suflătorii de lemn au atacat finalul, toate acestea au fixat în memoria auditorului amintirea unei bune execuţii a unei lucrări romîneşti, putem spune clasice.

Un acompaniament orchestral exemplar a realizat înzestratul dirijor, colaborînd cu organistul Helmuth Plattner, la tălmăcirea Concertului nr. 4, în fa major de Haendel.

Admirabil s-au legat frazele şi sonoritatea orchestrei de răspunsurile contrastante prin culoare, ale solistului. Tînărul organist are o concepţie ritmică justă, iar jocul său este în acelaşi timp echilibrat şi poetic. Motivul onomatopeic al „cucului", pe care e clădită tema principală a primei părţi, a prilejuit organistului o „registraţie" sugestivă.

Întregul concert a fost redat în excelente condiţii. Rechemat, solistul a interpretat unul din cele 8 „Preludii şi fugi mici" de Bach.

Am aşteptat cu interes şi vie curiozitate cea de-a treia adaptare stilistică a orchestrei la muzica de irizaţii şi culori diafane a lui Debussy. Era parcă o altă orchestră. Viorile aveau o rafinată transparenţă, suflătorii de lemn cîntau cu o vrajă senzuală, harpa picura arpegii aeriene, alămurile sunau depărtat şi nostalgic. Contopită în aceeaşi viaţă, animată de voinţa dirijorului, orchestra a evocat liniile şi culorile subtile ale poemei debussyiste într-un mod cu totul artistic.

Nu se putea găsi o mai interesantă încheiere a Concertului decît prin execuţia unei simfonii de Honegger, compozitorul a cărui întreagă creaţie reprezintă o remarcabilă tendinţă de renovare a expresiei muzicale, o desprindere decisă din ambianţa romantică şi postromantică a muzicii wagneriene, straussiene. Prin orientarea sa către un stil simfonic obiectiv, prin revenirea către polifonie, Honegger reneagă estetica pieselor de „scurtă respiraţie" afirmată pe terenul impresionismului.

„Simfonia celor trei Re", ultima lucrare de acest fel a lui Honegger, ne-a impresionat îndeosebi prin încordarea dramatică a mişcării iniţiale „Grave", unde etajarea bitonală a instrumentelor dă naştere unui cînt acordic de o solemnă şi pasionată frumuseţe. Această primă parte a fost construită de dirijor cu mult sens.

Mişcarea mediană cu alternarea ei de „Allegretto“ şi „Adagio“ în cadrul formei de scherzo, revenirea modificată de fiecare dată a primei secţiuni, a constituit pentru orchestră şi dirijor o probă de adaptare la stilul contrapunctic al lui Honegger, în care abundă imitaţia, răsturnarea. Creşterile sonore corespunzînd amplificării orchestrale şi dirijării originale a instrumentelor, suprapunerea celor două teme („Allegretto“ şi „Adagio“) în secţiunea corespunzătoare unui al doilea Trio, au vădit la tînărul dirijor o lucidă stăpînire a partiturii, precum şi capacitatea de a-i da viaţă.

Fără a atinge intensitatea emoţională a Preludiului iniţial („Grave“), finalul „Simfoniei celor trei Re“ debutează ca un „perpetuum mobile“ cu un strigăt al alămurilor şi tinde spre o dramatică confruntare de elemente tematice tratate cînd contrapunctic, cînd armonic. Această parte finală a fost închegat construită într-o tensiune care a ţinut încordată atenţia auditorului.

Concertul dat de „Orchestra Simfonică a Cinematografiei“ ne-a prilejuit un nou contact cu un tînăr dirijor în plină ascendenţă şi în continuă evoluţie. Edgar Cosma îşi stăpîneşte instrumentul şi acesta, la rîndul său, răspunde intenţiilor sale artistice.

V. CRISTIAN

RECITALE

Pian

Canalizată exclusiv spre interior, sensibilitatea muzicală a lui Imre Ungar atinge adîncimi ascunse multora dintre ceilalţi instrumentişti. Aceasta este şi explicaţia stimei şi simpatiei constante de care se bucură pianistul maghiar în rîndurile publicului nostru ; ea nu s-a dezminţit nici cu prilejul recitalului dat la Ateneu duminică 16 februarie, deşi au existat, poate de astădată inegalităţi mai pronunţate decît în trecut.

De altfel, la concertele lui Ungar nu vii niciodată ca să asişti la demonstraţii de velocitate instrumentală, ci ca să asculţi muzică, trecută prin filtrul unei gîndiri şi simţiri artistice personale şi autentice. Şi din acest punct de vedere nu am fost dezamăgiţi. E adevărat că în lucrările clasice din prima parte a programului, o nervozitate interioară pronunţată, tradusă mai ales în instabilitatea tempo-ului, a umbrit expunerea fidelă a textului, Adagio-ul în si minor de Mozart apărînd oarecum îmbucătăţit, iar Sonata în Re major, opus 28, de Beethoven fiind lipsită — mai ales în prima ei parte — de echilibrul necesar. Au fost totuşi şi aici momente frumoase, mai cu seamă în revenirea fermecătoare a refrenului cu nuanţă pastorală din Rondo-ul final al Sonatei, colorat de pianist cu multă prospeţime de sentiment.

Imre Ungar are simţul nuanţelor fine, al eşalonării planurilor sonore şi al libertăţii desfăşurării discursului muzical. De aceea, în Chopin el se apropie poate cel mai mult de adevăr. În paginile răscolitoare, dureroase sau nostalgice ale marelui polonez, tălmăcirile sale depăşesc hotarul execuţiei, trecînd în domeniul creaţiei. Interpretarea celor două Mazurci în la minor — op. 68 nr. 2 şi op. 17 nr. 4 — şi îndeosebi a celei de-a doua ne-a făcut să trăim clipe de emoţii artistice rare, dintre acelea care, odată uitate împrejurările concrete ale momentului, fac să ţi se întipărească în minte figura celui ce le-a creat, ca a unui mare artist. Dacă Mazurcile au fost, dintr-un punct de vedere, punctul culminant al recitalului, nu mai puţin am admirat delicatul mixaj de sonorităţi din Berceusa în Re bemol, şi — cu totul pe alt plan — vehemenţa nobilă cu care a fost desenată, într-un forte plin de vibraţie dar niciodată aspru, tema din bas a Polonezei în do minor, opus 40 nr. 2. Dintre Studiile din opusul 10, ne-a plăcut desigur mai curînd cel în mi bemol major, nr. 11, cu reliefarea sensului melodic al acordurilor frînte, şi cel în mi bemol minor nr. 6, depănat cu un fin rubato. Poate că ar fi bine ca Imre Ungar să renunţe la piesele de genul Studiului „pe clape negre“ în Sol bemol major, care inevitabil, nu-i reuşesc.

În muzica maghiară, Ungar este excepţional. Acuitatea de simţire bartókiană, amplificată de „cutia de rezonanţă interioară“ a interpretului, ne-a impresionat în chip deosebit în „Cîntecele de jale“ (Naenie). Piesa „Murmurul nopţii“, de un impresionism sui-generis, a fost, în tălmăcirea pianistului, un poem sonor de o admirabilă sugestivitate, iar „Cîntecele de copii“ din bis au fost redate cu o mişcătoare prospeţime şi simplitate. Chiar „Dansurile din Mureş“ de Kodály, ne-au apărut transfigurate de sinceritatea comunicativă cu care pianistul s-a identificat cu substanţa lor muzicală.

Pe adevăratul Imre Ungar, eliberat de anxietate, l-am aflat în numeroasele bis-uri. Şi reţinînd această din urmă amintire, am dori să-l reascultăm, şi mai ales în Chopin şi în muzica patriei sale.

ALFRED HOFFMAN

*

Recitalul pe care pianista Silvia Şerbescu l-a dat în sala Ateneului la 12 februarie 1958 a avut un program de o neobişnuită frumuseţe : studiile simfonice de Schumann, Sonata I-a în fa diez minor de Enescu şi 12 preludii de Debussy — primul caiet în întregime. Este neîndoielnic că abordarea unei asemenea diversităţi de stiluri pianistice şi stăpînirea unui program de anvergură ca cel prezentat, presupune maturitatea artistică. Să nu uităm că pianista este în plină desfăşurare a unei cariere începute de mai bine de două decenii, într-o epocă în care şcoala romînă nu dăduse încă nici un pianist de autoritate, solistele noastre din acel timp (Cella Delavrancea, Aurelia Cionca, Madeleine Cocorăscu) fiind formate în străinătate. Silvia Şerbescu a înfruntat cu strălucire rivalitatea soliştilor străini, care concertau în mod obişnuit cu Filarmonica din Bucureşti, într-o vreme în care solistica nu se putea bizui pe artişti romîni. Impunînd gustului public opere noi, atît în concertele simfonice (concerte de Prokofiev, De Falla, Rachmaninov, Busoni) cît şi în recitaluri, pianista poate cu drept cuvînt fi considerată ca un înaintaş, care a deschis tinerilor interpreţi drumul muzicii noi pentru pian. Această afinitate pentru muzica *modernă* de pian a evidenţiat-o şi ultimul recital.

Muzica modernă pentru pian, în sensul în care e înţeleasă de către pianişti, nu este atît aceea care sub aspect armonic, al formei sau al conţinutului poate fi considerată că reflectă tendinţele din creaţia contemporană, ci aceea care, mai ales sub aspect *instrumental*, însuşindu-şi toate cuceririle tehnicii instrumentale din ultimele decenii, toate rafinamentele cerute de compozitorii care suprasaturează textul de notaţii de coloratură, cere interpretului o mare diversitate de funcţiuni ale aparatului pianistic — o tehnică completă — contraste dinamice acuzate, construcţie arhitecturală în redarea textului muzical, inteligenţă şi simplitate în interpretare. Stăpînă pe un aparat pianistic cu mari posibilităţi de dozare a valorilor sonore, interpreta a putut integra muzica atît de colorată a lui Debussy într-o măiastră desfăşurare de imagini. Sonorităţile mari şi învăluite din „Ce a văzut vîntul din apus“, timbrul catifelat din „Paşi pe zăpadă“ şi, în general, poezia contrastelor ce a reuşit să realizeze în cele 12 preludii se integrează admirabil în stilul marelui compozitor francez. Sonata de Enescu, muzică de pian modernă prin excelenţă, a găsit în interpretă o admirabilă înţelegere a tuturor intenţiilor compozitorului. Grija de valorificare a detaliilor artistice, verificată cu partitura în mînă, a evidenţiat o exemplară probitate artistică, ce ar trebui să servească drept exemplu tuturor tinerilor solişti.

În studiile simfonice de Schumann, materialul sonor întrebuinţat şi unele asprimi inutile au răpit din frumuseţea acestor celebre variaţiuni ale muzicii romantice pentru pian.

Este interesant că interpreta, chiar atunci cînd derogă de la tempii tradiţionali (primele două variaţiuni din Schumann, cîntate mai rar) sau cînd prezintă o agogică sau dinamică prea personale, totuşi *convinge*. Este atributul pe care îl au numai adevăratele personalităţi creatoare în arta interpretativă.

TEODOR BĂLAN

Orgă

În recitalul de orgă dat în București la 5.II.1958, Franz Xaver Dressler (Sibiu) a prezentat un program deosebit de închegat ca orientare muzicală : lucrări de Max Reger, Hermann Grabner, Saint-Saëns și Alfred Mendelsohn, compozitori care au cu toții un limbaj muzical actual, modern, spre deosebire de marea majoritate a compozitorilor care au scris pentru orgă și care, aparținînd unor epoci mai vechi de creație s-au exprimat în limbajul propriu timpurilor cînd au creat. Max Reger a acordat o mare importanță și a dat o formulare nouă compozițiilor pentru orgă, pentru care avea o mare afinitate, resimțită și în creația pentru pian. Considerat ca adevăratul întemeietor al stilului contemporan laic pentru orgă, Reger aduce în Fantezia și fuga pe tema B.A.C.H. toată complexitatea mijloacelor de expresie ce-l caracterizează, cromatismul său aspru, diferențierile dinamice de mare amploare și instabilitatea tonală ce-i străbat întreaga creație. În redarea acestei lucrări deosebit de dificile din punct de vedere al tehnicii instrumentale, desigur că aspectul de muzician al interpretului a fost precumpănitor asupra celui de instrumentist. Tehnica instrumentală la Reger pune probleme care pretind o foarte mare acuitate senzorială pentru a putea ajunge la curățenie desăvîrșită în interpretare. Totuși, prin dozările frumos realizate de la pianissimo la fortissimo, așa cum cerea Reger și prin agogica întotdeauna echilibrată, interpretul a reușit cu mijloacele sale tehnice să redea conținutul emoțional al operei — un omagiu adus lui Bach, pe care Reger își reazimă gîndirea sa muzicală. Cele trei piese mici (coralul op. 135, pastorala și toccata op. 59) au fost redate cu multă înțelegere. Coralul, scris de Reger în ultimul an al vieții (1916), cîntat cu liniște, simplitate și linearismul pastoralei, a constituit un fericit contrast cu amploarea toccatei, care a încheiat seria compozițiilor de Reger.

Cele 6 variațiuni de Hermann Grabner, elev al lui Reger, vădesc prin gîndirea armonică și procedeele instrumentale influența pe care maestrul de la Meiningen a avut-o asupra creației compozitorului în domeniul orgii. Polifonia acestor miniaturi, tendința de a fugi de tot ce este cromatism senzual, au fost înțelese de interpret, care a cîntat cu o reducere a maselor sonore, redînd întreaga transparență a muzicii. Rapsodiile de Saint-Saëns, actuale prin aducerea în muzica pentru orgă a temelor elegiace, nostalgice, ale folclorului breton, au întrunit sufragiul publicului.

Compozitorul Alfred Mendelsohn a prilejuit organistului cea mai realizată interpretare a programului : fantezia, coralul și fuga, prezentată în primă audiție. Lucrarea de proporțiile unei sonate, plecînd de la o celulă melodică ascendentă, care generează și subiectul fugii la 5 voci, este de o neobișnuită complexitate armonică, utilizînd un amplu travaliu tematic și o bogată polifonie, tratată liber. Interpretul și-a putut desfășura toate resursele sale de fantezie a timbrelor, de arhitectonică a maselor sonore și de adîncă înțelegere muzicală.

Între piesele date în supliment, a făcut improvizații izbutite (variațiuni) pe o temă cu caracter clasic, dată din sală, reînviind vechea tradiție improvizatorică, legată intim de întreaga evoluție a muzicii pentru orgă.

Prin pătrunderea sensului emoțional al lucrărilor prezentate, organistul Franz Xaver Dressler a izbutit să facă o frumoasă prezentare a unui program ce *revelă* un *stadiu* contemporan al muzicii pentru orgă.

TEODOR BĂLAN

* * *

Datorită maeștrilor Franz Xaver Dressler (Sibiu) și Victor Bickerich (Orașul Stalin), viața muzicală din R.P.R. poate adăuga la atîția instrumentiști de talent, și o modestă dar serioasă școală de organiști. Horst Gehann este cel mai tînăr dintre aceștia și a fost elevul ambilor profesori mai sus amintiți. De la aceștia a învățat desigur respectul pentru creația marilor maeștri și grija de a o reda cu claritate și cu minimum de libertăți subiective. Programul recitalului său de orgă, dat în sala Ateneului R.P.R. la 22 ianuarie a. c., s-a caracterizat prin sobrietate și conștiință artistică. Numai trei compozitori au alcătuit substanța programului, dar aceștia dintre cei mai mari : Bach, Brahms și Franck. Am avut astfel prilejul, laolaltă cu iubitorii de muzică atrași de literatura atît de puțin cunoscută, scrisă pentru „regina instrumentelor“, să cunoaștem stilul organistic al lui Brahms, să auzim la „orgă“ lucrări pe care le cunoaștem din transcripțiile lui Busoni, ca de pildă „Toccata în do major“ de Bach și să ne dăm seama ce orchestră vrăjită era instrumentul cu tuburi și registre pentru Cesar Franck.

Nu putem îndeajuns sublinia valoarea recitalurilor în general și a celor de orgă în special, pentru muzicieni cît și pentru iubitorii de muzică.

Dedicînd întreaga parte întîia a recitalului creației cantorului de la Thomaskirche, Horst Gehann a dovedit prin modul cum a interpretat „Canzona“ și Coralul „Wenn wir in höchsten Nöten sind“ (în prima sa versiune, cea de-a doua fiind dictată de pe patul de moarte lui Altnikol), o clară concepție asupra artei conducerii și timbrării vocilor, o familiaritate, am putea spune, cu stilul polifonic. Eram deci îndreptățiți a aștepta de la d-sa o execuție mai lăuntrică și în același timp mai plastică a „Toccatei în do major“. Acesteia i-a lipsit suflul energic al marilor construcții bachiene, rigoarea tempo-ului, energia ritmică, contrastul de jocuri.

Partea a doua a programului ne-a rezervat plăcerea unei realizări artistice de prim ordin. Este vorba de „Coralul în la minor“ de Franck, în a cărui execuție tînărul organist a pus în valoare un colorit sonor, bogat și variat, o expresivitate mlădioasă a frazării, o subtilă gradație a volumelor sonore. Două coraluri de Brahms („Herzlich tut mich erfreuen“ și „O Welt ich muss dich lassen“, cel dintîi în re major, al doilea în fa major) și „Preludiul și fuga în sol minor“ de același compozitor, au dovedit o artistică pătrundere a stilului organistic al marelui romantic. În acest moment al evoluției sale, tînărul organist este mai aproape de Franck și Brahms decît de patriarhul de la Eisenach. Răspunzînd aplauzelor publicului, Horst Gehann a mai executat două piese de orgă de Liszt și Janacek. Sînt de așteptat, cu viu interes, viitoarele manifestări ale acestui serios și înzestrat organist.

Am regretat că atît afișul cît și programul de sală nu cuprindeau nici o indicație asupra conținutului celor 4 coraluri executate, știut fiind că la Bach, coralul este un înalt și neîntrecut exemplu de contopire a poeziei cu muzica. „În corale — ne spune Schweitzer — cuvintele se contopesc cu armonia“.

V. CRISTIAN

Violoncel

Abundența manifestărilor muzicale care au avut loc în aceeași seară (concertul dirijorului Carlo Zecchi, spectacol cu baletul din Leningrad) nu a împiedicat totuși un numeros public să asiste la recitalul violoncelistului Vladimir Orlov, acompaniat la pian de Dagobert Bucholz. Un asemenea atașament pentru puțin spectaculoasele concerte de muzică de cameră a fost în general bine răsplătit de manifestarea care face obiectul prezentei cronici, varietatea programului fiind cu acest prilej egalată de buna stăpînire a mijloacelor demne să-l ducă la bun sfîrșit. A excelat în special interpretarea Sonatei în mi major de Francoeur, care a pus pe deplin în valoare deosebita capacitate stilistică a executanților ca și tendința lor de a realiza pe suprafețe mari, perfect armonizate între ele, acel dozaj al intensităților și dinamicii indisolubil legat de preclasicismul tîrziu (1698—1787) al compozitorului.

Următoarea piesă, Preludiu și Fugă din Suita în do minor pentru violoncel solo de Johann Sebastian Bach a prilejuit o interpretare pasionată, vibrantă, împăcată totuși, în general, cu stilul aș spune anticipativ antiromantic al Cantorului de la Thomasschule din Leipzig. Încheind prima parte a programului, Sonata a II-a op. 5 în sol major de Beethoven ne-a mulțumit într-o măsură sensibil mai mică decît celelalte lucrări interpretate. Putem spune în legătură cu interpretarea acestei lucrări că, dacă cei doi parteneri și-au acordat instrumentele, ei nu s-au pus în aceeași măsură de acord în ceea ce privește concepția interpretativă. Astfel, în timp ce Vladimir Orlov a sezisat, credem, locul stilistic al respectivei piese în ansamblul creației beethoveniene, plasînd-o încă în zona influențelor Mozart-Haydn, Dagobert Bucholz a învestit-o cu accente și — în general — trăsături voluntare, tumultuoase care vor apare de abia mai tîrziu în lucrările lui Beethoven.

Echilibrul dintre cei doi artiști s-a restabilit pe deplin după pauză, cînd piesele interpretate, aparținînd celor mai diferite stiluri și temperamente creatoare (de o eterogenitate oarecum derutantă) au fost marcate de o infailibilă amprentă a autenticității. Dacă nu am putut aprecia prea mult din punct de vedere componistic „Cîntul elegiac" de Florent Schmitt, „Romanța" de Max Reger ne-a plăcut din toate punctele de vedere, ca și celebrul Dans al focului de De Falla. Interpreții au reușit să ne antreneze în focul dansului ca și în Balada în primă audiție de Tudor Ciortea și, îndeosebi, în Suita spaniolă de Joaquin Nin.

Numeroasele piese scurte oferite în bis au confirmat o dată mai mult calda forță expresivă a violoncelistului, discreția și totuși autoritatea acompaniatorului.

ARMINIU CASSVAN

Corul Filarmonicii „George Enescu"

Concertele de felul celor prezentate la 4 și 6 februarie de către corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de profesorul Dumitru Botez sînt binevenite din toate punctele de vedere. Ele ne dau posibilitatea să pătrundem în tezaurul vast și atît de puțin explorat al muzicii corale preclasice. În adevăr, dacă în materie de muzică simfonică și — mai puțin — de cameră, publicul nostru începe să fie oarecum familiarizat cu repertoriul cel mai valoros, universul capodoperelor maeștrilor polifoniei vocale, și în special al celor „pre-bachieni" îi este încă, în cea mai mare parte, necunoscut. Și e păcat, pentru că este un univers complet, care merge de la piesele descriptive în fermecătorul stil pastoral al lui Jannequin și dramatismul cromatismelor tulburătoare ale lui Gesualdo, pînă la măreția ascetică a unui Vittoria.

Opera de cultură pe care o înfăptuiește profesorul Botez, eminent cunoscător al literaturii de specialitate, în fruntea corului Filarmonicii „George Enescu", trebuie deci sprijinită pe toate căile, și ecoul pe care recentele concerte l-au deșteptat în public dovedește că această acțiune are succes. Se cuvin deci făcute eforturi pentru procurarea materialului muzical care să permită executarea celor mai reprezentative lucrări ale lui Jannequin, Orlando di Lasso, Palestrina, Gesualdo, Monteverdi, Vittoria, și ale tuturor celorlalți mari polifoniști din „epoca de aur" a muzicii corale. Prin popularizarea lor în concerte periodice regulate (chiar în abonament), corul Filarmonicii își va împlini — alături de participarea la execuția marilor creații vocal-simfonice — menirea lui cea mai nobilă.

În recentele concerte, interpretarea ansamblului s-a menținut, în genere, la un nivel artistic ridicat. Dumitru Botez are asupra creațiilor preclasice o viziune echilibrată, luminoasă, care face să reiasă caracterul tonic al acestei muzici, menită să aducă, parcă, calmul atît de necesar sensibilității încordate a omului modern. În același timp, interpretarea a reliefat multilateralitatea stilistică a pieselor cuprinse în program. După severitatea liniștită a fragmentului introductiv din oratoriul lui Heinrich Schütz, corul „Prendi l-aurata lira" a adus lumina laică a madrigalurilor lui Orlando di Lasso, iar cîntecul lui Guillaume de Costeley — unul din cele mai frumoase ale întregului program — a evocat o poezie rafinată a naturii filtrată de fermecătoarea spiritualitate franceză. Aici a fost realizată acea puritate cizelată a sonorităților care ne face să fim încrezători în resursele de interpretare clasică ale ansamblului. Pe de altă parte, în motetul „Quae est ista" de Palestrina s-au realizat sonorități ample și o frumoasă alternare de planuri, care au putut tălmăci fidel grandoarea stilului genialului polifonist.

În fragmentul din „Iuda Maccabeul" de Haendel, precizia ritmică și luminozitatea vocilor au generat sentimentul jubilator corespunzător, deși împerecherea, în acompaniament, a pianului și orgii — aci ca și în corul introductiv din „Oratoriul de Crăciun" de Bach — ne-a întunecat emoția artistică.

Din restul programului, subliniem excelenta interpretare a „Villanellei" de Orlando di Lasso, conturată într-adevăr ca o convorbire în care sensul fiecărei fraze era luminat printr-o agogică foarte inteligentă, precum și colorarea subtilă a vocilor și cursivitatea desfășurării în motetul „Erravi sicut ovis" de Clemens non Papa.

În schimb, aranjamentul coral realizat de profesorul George Pascu al cîntecelor franceze de dans din secolul al 17-lea ne-a apărut în oarecare măsură ca o disonanță față de autenticitatea stilistică a restului programului.

Ce ne mai rămîne să dorim ? Un control mai mare asupra calității sonore în forte (corul din „Messia" a sunat cam forțat) și în genere o subliniere mai mare a elementelor dramatice, care ar aduce contraste binevenite într-o atmosferă generală idilico-pastorală uneori monotonă. Dar aceasta este și o problemă a îmbogățirii repertoriului. Astfel că, mulțumind profesorului Botez și corului, le urăm succes pe drumul atît de frumos pe care s-au angajat.

ALFRED HOFFMAN

„Othello" pe estrada Ateneului

După succesele obținute în cursul unui an cu „Cavaleria rusticană" de Mascagni, „Paiațe" de Leoncavallo, „Trubadurul" de Verdi și „La drumul mare" de C. C. Nottara, în seara zilei de 29 ianuarie 1958, pe scena Ateneului R.P.R., *Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei* a înscris, în activitatea sa de opere-concert, o nouă izbîndă : *„Othello" de Verdi.* Este — fără îndoială — meritul dirijorului *Emanoil Elenescu* care a avut nu numai inițiativa și competința necesară dar — mai ales — curajul de a aborda această lucrare, îmbogățind astfel repertoriul ansamblului cu o valoroasă operă care, datorită greutăților de realizare, constituie o piatră de încercare chiar pentru formații artistice mai experimentate.

Născută în anul 1877, la 17 ani după premiera „Aidei" (epocă în care Verdi nu a mai compus vreo altă operă, dar a meditat profund la succesele și discuțiile provocate de drama muzicală a lui Wagner), „Othello", alături de „Falstaff", dar mai mult decît acesta, este creația de cea mai completă maturitate a marelui compozitor italian. Păstrînd vocii și melodiei rolul preponderent, Verdi înnoiește și mărește în mod considerabil mijloacele de expresie ale orchestrei. Departe de a mai fi un simplu element de susținere și acompaniament, orchestra participă efectiv la desfășurarea dramatică a conflictului. Recitativele nu mai sînt obișnuitele „parlate", brodate pe cîteva acorduri, ci capătă un suflu mai larg și o consistență apropiată uneori unui monolog melodic. Executarea principalelor părți solistice impune nu numai o tehnică înaltă, o mare forță de expresie, dar și rezistența caracteristică anumitor roluri wagneriene.

Iată de ce, alături de o bună parte a publicului, am privit cu îngrijorare acest concert, cu atît mai mult cu cît, în afară de baritonul *Mihail Arnăutu* care, prin reputația sa bine stabilită, aducea premierei o notă de siguranță și prestigiu, ceilalți soliști, tineri sau foarte tineri, pot fi considerați încă debutanți. Pe de altă parte, orchestra S.P.C., mărită cu instrumentiști noi, fără o continuitate laolaltă, element necesar unei bune suduri, ca și timpul scurt în care s-a preparat întregul ansamblu și, în fine, faptul că nu s-au făcut, propriu-zis, cîteva repetiții generale „șnur" și „in voce", îndreptățeau temerile noastre.

Din fericire concertul a avut o apreciabilă ținută artistică și a însemnat un real succes, atît pentru dirijor, cor, orchestră și soliști, cît și pentru viața noastră muzicală.

Și de data aceasta factorul muncă și-a spus ultimul cuvînt.

Dirijorul *Emanoil Elenescu,* stăpîn pe partitură, cu mînă sigură și vădind o grijă legitimă pentru respectarea timpilor și menajarea vocilor, a făcut ca orchestra să atace precis și să sune colorat. Am trăit multe momente de adevărată elevație artistică (cu deosebire în actul al II-lea și al IV-lea). Se mai cer totuși unele eforturi suplimentare pentru înlăturarea micilor ezitări și decalări (inerente unei premiere atît de grăbită), pentru sudarea perfectă a alămurilor (ca de exemplu : în semnalele de la sosirea corăbiei ambasadorului venețian) și o mai bună sonoritate a clarineților. Viorile şi violele au făcut un pas înainte. Violoncelii şi başii sînt uneori insuficienţi.

Corul, deşi lipsit de calitate, vigoare *şi* supleţe, la partida tenorilor, a fost pus la punct cu minuţiozitate de maeştrii de cor *Ştefan Mureşeanu* şi *Constantin Romaşcanu* (corepetitor : *Jeny Schönbaum*). A cîntat fără ştime, dovedind — în afară de omogenitate, bună frază şi dicţiune — o atenţie şi o disciplină exemplară.

Rolul lui *Othello* (ca şi al lui Jago), plin de dificultăţi tehnice şi interpretative, solicită o maturitate profesională şi artistică. Prezenţa lui Othello de-a lungul întregii opere, în mai toate scenele, ca şi ambitusul vocal cerut de partitură *(si grav-do acut)*, necesită nu numai o voce excepţională, dar şi o serioasă rezistenţă. Deşi în mod obişnuit Othello este cîntat de tenori dramatici, prin desele nuanţări din scenele lirice — unde pasaje întregi, din registrul acut, sînt notate cu „pianissimo“ — interpretarea acestui rol mai are nevoie şi de supleţea tenorilor lirico-spinto ; de aceea este destul de greu de executat de voci pur dramatice.

Succesul tenorului *Cornel Stavru* a fost cu atît mai justificat cu cît, într-un interval de numai treisprezece luni, tînărul interpret şi-a însuşit şi a cîntat pe scena Ateneului patru importante roluri : Turidu, Paiaţa şi Manrico, iar acum, rolul titular din opera „Othello“, în care a avut o comportare lăudabilă. Meritul său deosebit este că, datorită progreselor tehnice realizate în ultimul timp, şi-a putut doza desfăşurarea eforturilor vocale, în special, pe parcursul primului act, pentru a se putea dezlănţui, la timpul cuvenit, cu toată impetuozitatea şi plenitudinea vocii şi temperamentului său exploziv, potrivit caracterului personajului întruchipat. Prin muzicalitatea sa, prin vibranta şi convingătoarea trăire a rolului, pregnanţa şi strălucirea acutelor sale, Cornel Stavru a atins momente de înaltă tensiune dramatică în *„arioso“* şi *duetul cu Jago* din actul al II-lea şi în *„monologul“* din actul al III-lea, stîrnind admiraţia şi ovaţiile entuziaste ale publicului.

Perseverînd în strădaniile ce depune pentru continua îmbunătăţire a tehnicii sale, cîntăreţul va putea să execute în viitor, cu acelaşi succes şi părţile lirice (ca de exemplu : duetul de dragoste din actul I, finalul actului al IV-lea), care cer mai multă nuanţare, o respiraţie egalizată, o unitate şi continuitate desăvîrşită, nu numai a registrelor, dar şi a intensităţilor sonore, atît pe plan orizontal cît şi vertical.

De asemenea, rolul lui *Jago*, care, pentru a exterioriza marea gamă de subtilităţi, specifice mîrşavului personaj, cere nu numai puternice resurse vocale şi tehnice dar şi o sensibilitate artistică nelimitată, a găsit în baritonul *Mihail Arnăutu* un interpret de o clasă superioară. Cîntăreţul a excelat în pasajele în care se simte nevoia unei fine disimulări. a gîndurilor lui Jago şi insinuarea unei uşoare perfidii. Prin măiestria cu care a executat întreaga partitură dar, mai cu seamă, faimosul *„Credo“* şi *duetul cu Othello*, Mihail Arnăutu a provocat o adevărată şi prelungită furtună de aplauze.

Soprana *Victoria Drăgănescu*, în real progres în ceea ce priveşte executarea nuanţelor în registrul mediu şi subacut, a conturat cu suficientă plasticitate pe *Desdemona*, în special în latura ei lirică. Realizările pozitive ca : *duetul cu Othello*, *„Cîntecul salciei“* şi, în bună parte, *„Ave Maria“*, interpretate cu aleasă simţire, au prilejuit tinerei cîntăreţe înfăţişarea unor posibilităţi care trebuie dezvoltate cu grijă. Sîntem convinşi că nu este departe ziua cînd puternicele acute, cu care este dotată tînăra artistă, căpătînd concentrarea şi supleţea specifice sopranelor lirice, vor fi înveşmîntate într-o vibraţie mai caldă.

Tenorul *Ion Stoian*, despre a cărui muzicalitate şi voce plăcută am mai vorbit, a dat un relief interesant rolului lui *Cassio*. Cîntăreţul nu trebuie să înceteze studiile pentru înlăturarea dificultăţilor trecerii de la subacut la acut.

În *Emilia*, mezzo-soprana *Marieta Vrînceanu* s-a comportat satisfăcător, realizînd frumoase accente dramatice în actul al IV-lea. Corecţi în celelalte roluri, tenorul *Antonio Negoiţescu* în *Roderigo*, basul *Pompei Hărăştăşeanu* în Lodovico şi baritonul *Mihai Miloş* în *Montano* şi *un ostaş*, au adus o contribuţie însemnată la închegarea concertului.

Programul de sală, ca şi prezentarea orală (povestitor : *Niţă Constantin*), mai corespunzătoare ca la unele concerte anterioare, cuprinzînd elementele trebuitoare iniţierii publicului, au fost bine redactate de muzicologul *Viorel Cosma*.

AL. COLFESCU

Scrisori din Sibiu şi Cluj

Un concert al Filarmonicii condus de Henry Selbing, a oferit publicului sibian un program popular alcătuit din „Siegfried-Idyll“ de R. Wagner şi două fragmente din Suita sportivă de Edgar Cosma, o muzică făcută cu meşteşug, atrăgătoare ca instrumentaţie, plăcută şi vioaie. Solistul concertului a fost Ion Piso de la Opera din Cluj, cîntăreţ care dispune de o voce de belcanto italian impecabilă.

La un alt concert al Filarmonicii, dirijorul arădean Nicolae Boboc a interpretat în mod convingător şi cu multă sensibilitate fragmente din cunoscutul Concert pentru coarde de Sigismund Toduţa, lucrare cu un puternic relief, expresivă şi de o factură armonic-polifonică interesantă. În Simfonia a IV-a de Brahms orchestra nu s-a arătat — spre deosebire de alte dăţi — la înălţimea dirijorului.

În concertul dirijat de Mircea Lucescu am avut ocazia să ascultăm „Simfonietta“ pentru orchestră de coarde de Sergiu Sarchizov. Exploatînd toate resursele coloristice ale ansamblului, piesa — bogată în contraste — păstrează întotdeauna o linie arhitectonică sugestivă. Cu acelaşi prilej a fost tălmăcită şi Simfonia „Ceasornicul“ de Haydn, lucrare mereu proaspătă şi plină de inspiraţie. Printre oaspeţii Filarmonicii s-a numărat şi Antonin Ciolan din Cluj, care a ştiut să dea viaţă în mod evocator generoasei simfonii „Din lumea nouă“ de Dvorak şi Dansurilor ardelene de M. Eisikovits. Ca solişti ai concertelor au putut fi ascultaţi pianiştii Elvira Loebe în Fantezia „Călătorul“ de F. Schubert-Liszt, Valentin Gheorghiu în „Rapsodia pe o temă de Paganini“ de Serghei Rachmaninov şi Liviu Teclu în Concertul nr. 5 de Saint Saëns.

De o mare popularitate se bucură concertele „Muzică pentru toţi“, organizate şi dirijate de Gerhard Miess, cu o formaţie orchestrală redusă. Programele acestor manifestări artistice cu bucăţi adaptate în mare parte de dirijor însuşi posibilităţilor grupării sale, sînt variate, cuprinzînd arii, ansambluri vocale şi muzică instrumentală, potpuriuri, uverturi ş.a. Problema unei muzici populare într-adevăr educative rămîne însă deschisă.

WOLF AICHELBERG

*

În cadrul concertelor Filarmonicii de Stat din Cluj, am ascultat doi solişti din străinătate. Filarmonica noastră este de pe acum în stare a primi oaspeţi străini şi a-i programa în concertele ei. Din această pricină a şi crescut interesul publicului faţă de asemenea manifestări muzicale importante. L-am ascultat ca solist pe violonistul ceh Alexander Plocek, artist serios, muzical, cîntînd concertul de Dvorak. În aceeaşi seară, dirijorul G. Vintilă a mai programat Simfonia de Cesar Franck şi poemul simfonic, prea mult auzit, „Preludiile“ de Liszt ; un alt concert al Filarmonicii a fost dirijat de Florica Dimitriu, avînd ca solist pe violonistul Pierre Doukan, care a interpretat Simfonia spaniolă de Lalo. Acest concert de vioară, bine cunoscut de publicul din Cluj, a fost cîntat de violonistul francez cu o eleganţă strălucitoare şi cu o delicateţă rar auzită. Am fi ascultat însă poate cu şi mai mare interes, un concert de Mozart, Haydn sau chiar de Viotti, în interpretarea sugestivă a lui Doukan ; acest violonist, pe lîngă meşteşug, are talentul de a reda cu sentiment cele ce cîntă. În restul programului, Florica Dimitriu a avut succes cu lucrări de Beethoven, Brahms şi Drăgoi.

Dintre recitalele date de artişti de peste hotare, cităm pe cel al chitaristei Maria Luisa Anido care a avut succes mai mult cu piesele moderne (Albeniz, Granados, Torroba, Villa-Lobos, Aguirre şi Barrios) decît cu piese clasice (transcripţiuni pentru chitară de Bach, Mozart, Rameau). Piesele moderne ale literaturii de chitară, concepute în spirit popular naţional, sînt mult mai convingătoare decît transcripţiile trecutului muzical.

Dintre solişti s-au remarcat Gheorghe Halmoş, care a dat un recital cu un program Beethoven, Schumann (Studii simfonice), Şostakovici, Béla Bartók şi Silvestri, precum şi violonistul Mihai Constantinescu şi pianistul Ferdinand Weisz cu sonate de Bach, Tartini şi Toduţa. Lucrarea compozitorului Toduţa a încîntat publicul dornic de a asculta muzica bună a maeştrilor noştri.

Publicul clujan urmăreşte cu mult interes muzica preclasică. Într-un concert lecţie dat pentru studenţii Universităţii Bolyai, Xenia Lengyel şi Clio Kemény au cîntat arii de Leonardo Leo, Monteverdi, Caccini, Pergolese, Händel, Scarlatti, Caldara, Carissimi iar în acelaşi concert, Balogh Ferenc, concert maestru al Operei Maghiare din Cluj, a cîntat piese de vioară de Bach (Chaconne), Locatelli, Sammartini şi, împreună cu violoncelistul Boga Laszlo, Passacaglia de Händel Halvorsen. Muzică preclasică a cuprins şi programul lui Kurt Mild (cambalo), D. Pop (flaut), Mariana Iarosevici (continuo) şi G. Iarosevici (viola da gamba). Acest ansamblu, în ultimul său concert a programat muzică de cameră de J. S. Bach, G. Ph. Teleman, Leonardo Vinci, Loeillet şi Marin Marais, cîntînd într-un stil adecvat, cu o cultură muzicală remarcabilă. Un interes sporit se poate constata pentru concertele de liduri. Astfel într-un recital, Silvia Soltiţchi, Trenka Eva, Albert Annamária, Emil Mureşan, Vida Viktor, cu acompaniamentul la pian al lui Weisz Ferdinand, au cîntat lidurile compozitorului Max Eisikovitz. Într-un alt recital, Xenia Lengyel acompaniată de artistul emerit Rónai Antal ne-au prezentat cele mai frumoase cîntece ale lui Béla Bartók şi Kodály Zoltán.

O reuşită seară muzicală ne-a prezentat Şcoala medie de muzică. Orchestra şcoalei sub bagheta directorului Guttmann Mihály, a acompaniat pe elevii Ferencz Ferdinand (Mozart-concert pentru fagot) şi Schneider Emil (Mozart-concert pentru corn). Orchestra a mai cîntat Simfonia „Despărţirii“ a lui Haydn. Acest concert a fost o mărturie a spiritului sănătos ce domină în această şcoală în ceea ce priveşte creşterea cadrelor tinere.

ŞTEFAN LAKATOŞ

BREVIAR

Cercuri pedagogice muzicale

Este puţin cunoscută o activitate importantă, care are drept scop animarea învăţămîntului muzical în şcolile de cultură generală şi informarea slujitorilor săi cu ultimele noutăţi în materie. Este vorba de cercurile pedagogice la care se întrunesc lunar profesorii de muzică din Capitală.

Şedinţa din luna februarie, la care au participat şi cursanţii de la I.P.C.D., a început prin expunerea referatului „Ansamblul coral — Realizare — Repertoriu“, pe marginea căruia s-au purtat interesante discuţii. Apoi a fost viu dezbătută problema programei de clasa X-a. Atît delegatul Ministerului Învăţămîntului şi Culturii cît şi ceilalţi vorbitori au arătat că la întocmirea acestei programe trebuie să se ţină seamă pe de-o parte de nevoia de a se continua practica cîntatului după note, iar pe de altă parte, de faptul că materia care se predă în ultimul an de muzică, trebuie să constituie un corolar al cunoştinţelor pe care absolvenţii trebuie să le aibă în acest domeniu. Tot în legătură cu programa, s-a emis părerea de a se pune numai esenţialul ; restul să se dea ca lecturi care să nu constituie o tematică pentru lecţii. S-a mai spus de asemenea că dintre toate genurile, opera atrage cel mai mult pe elevi : să profităm de acest lucru. Să nu venim cu toate datele, despre toate genurile şi stilurile, atît timp cît nici nu avem discuri pentru exemplificări.

Pentru realizarea scopului propus prin programa de clasa a X-a şi în general pentru învăţămîntul muzical, s-au mai relevat unele cerinţe imperioase. În acest sens, delegatul Ministerului a comunicat următoarele : „Electrecord“-ul are prevăzut în plan să scoată o serie de discuri pentru exemplificările muzicale ; în toamna acestui an vom avea o hartă muzicală şi un xilofon mic ; se studiază realizarea unei inovaţii romîneşti — o pianină portabilă, cu patru octave, redusă şi ca întindere şi ca preţ.

Luîndu-se apoi în discuţie problema introducerii muzicii la clasa a XI-a, s-a căzut de acord că este necesar să se facă acest lucru. De asemenea s-au scos în evidenţă avantajele de a se începe predarea muzicii, pe baze ştiinţifice, din clasa I-a elementară, arătîndu-se că aceasta s-ar putea înfăptui punînd profesorul de muzică să predea şi la clasele I—IV. La sate, unde acest lucru nu este posibil, să se pună la dispoziţia învăţătorilor materialele elaborate în Secţia Didactică a Uniunii Compozitorilor în problema educaţiei muzicale şi a predării muzicii în şcolile elementare. În această privinţă s-ar veni mult în sprijinul învăţătorilor de la sate, prin organizarea unor cursuri de perfecţionare pe timpul verii.

S-a mai arătat că profesorii de muzică de la şcolile pedagogice trebuie să-şi însuşească metode ştiinţifice de predare şi să cunoască bine principiile şi sistemele cele mai noi de educaţie muzicală.

În cursul şedinţei, delegatul Ministerului a mai făcut cîteva importante comunicări cu privire la hotărîrea Ministerului Învăţămîntului şi Culturii asupra desfăşurării concursurilor artistice şcolare. Pentru întrecerile de cor s-au stabilit următoarele patru etape : a) Etapa I-a — pregătitoare, care se va desfăşura în cursul lunei martie ; b) Etapa II-a — pe raion şi oraş, în timpul vacanţei de primăvară ; c) Etapa III-a — regională, pînă la 15 mai ; d) Etapa IV-a — pe ţară, în timpul serbărilor de închidere a anului şcolar.

Repetiţiile se vor face în aşa fel ca să se evite supraîncărcarea. În acest scop se va înfiinţa, în cadrul Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, un serviciu de îndrumare şi control al activităţii artistice în şcoli.

Delegatul Ministerului a mai anunţat că vor apare, în viitor, manuale şi colecţii de cîntece, pentru uzul şcolilor de toate gradele.

Al. Schmidt

● De curînd, „Casa de de creaţie populară“ a regiunii Ploeşti a editat un volum de „Opere alese“ ale lui *Ioan Cr. Danielescu.* Autorul lucrărilor editate este născut la 14 ianuarie 1884 şi trăeşte şi azi la Ploeşti. El şi-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din Bucureşti (absolvit în 1903) desfăşurîndu-şi activitatea în principal în domeniul învăţămîntului şi, pe lîngă acesta, al dirijatului şi compoziţiei. Printre cei care l-au avut profesor de muzică la liceu se află şi Paul Constantinescu care a cîntat şi în cor la Ploeşti, sub conducerea sa, precum şi D. D. Botez care l-a avut profesor la Roman. Lucrările lui I. Cr. Danielescu aparţin genului muzicii corale, sînt echilibrate şi expresive, izvorîte din inimă. Ajuns la vîrsta de 74 ani, I. Cr. Danielescu îşi vede meritele, odinioară neremarcate, apreciate : operele sale au fost editate şi vrednicul slujitor pe tărîmul muzicii a fost decorat cu „Medalia muncii“.

Prof. Ioan Florian
Ploeşti

● Cu prilejul celei de a 10-a aniversări de la proclamarea Republicii Populare Romîne au avut loc la Moscova, Leningrad, Kiev, Tbilisi, Taşkent, Aşhabad şi alte centre importante adunări festive şi reuniuni. Manifestările au fost urmate de concerte.

Radiodifuziunea centrală sovietică a organizat o decadă a muzicii şi literaturii romîneşti. De asemenea, Radiodifuziunea din R.S.S. Kazahă şi R.S.S. Gruzină, a transmis reportaje şi articole despre R.P.R. precum şi concerte de muzică romînească.

Conservatorul de Stat din Moscova a organizat un concert de muzică romînească cu ocazia căruia au fost interpretate compoziţii din operele lui George Enescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Ludovic Feldman, Sigismund Toduţa, Anatol Vieru. La Kazan — R.S.S.A. Tătară — în cadrul unui concert de muzică romînească, violonistul I. Koganov a interpretat — în prima audiţie în U.R.S.S. — Sonata a III-a de George Enescu. La Moscova şi în alte oraşe s-au organizat seri ale muzicii romîneşti.

Fabrica de discuri Riga a produs cîteva mii de discuri cu opere muzicale ale compozitorilor romîni şi cîntece populare romîneşti.

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

LUCRĂRI INSTRUMENTALE

DE

CAROL MICULI

II

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

1958/3

CUPRINS

Pag.

Preludiu 3
Romanță 6
Impromptu 12
Preludiu 20
Mazurka 21
Studiu 24
Cantilenă 28
Impromptu 30

NOTĂ

Piesele de mai sus sînt alese din caietele 1 și 2 întitulate: „Dix Pièces pour Piano par Charles Mikuli op. 24" care au apărut în editura lui Fr. Kistner — Leipzig și au fost dedicate de către autor lui Eduard Hanslick.

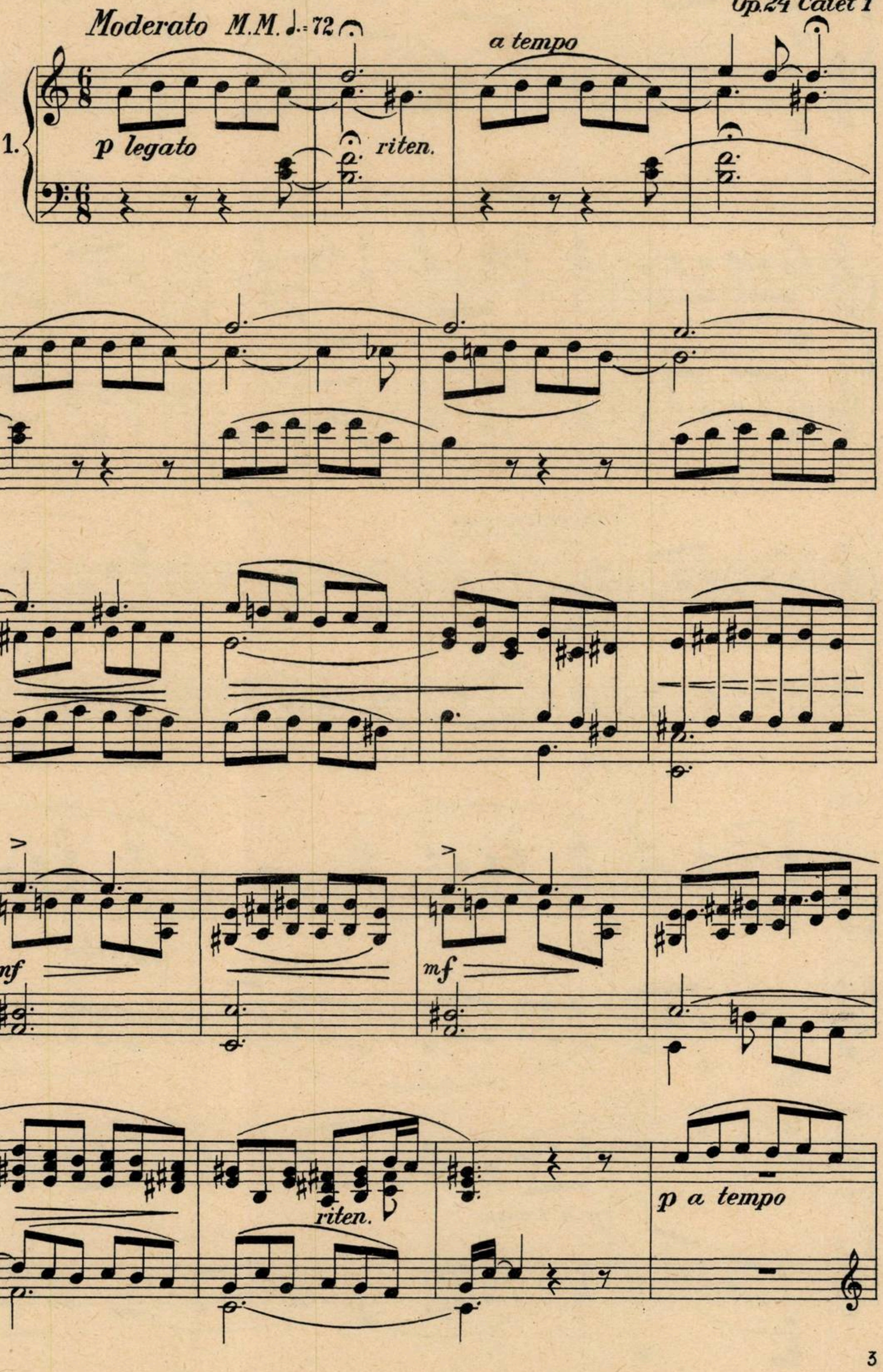
«MUZICA»

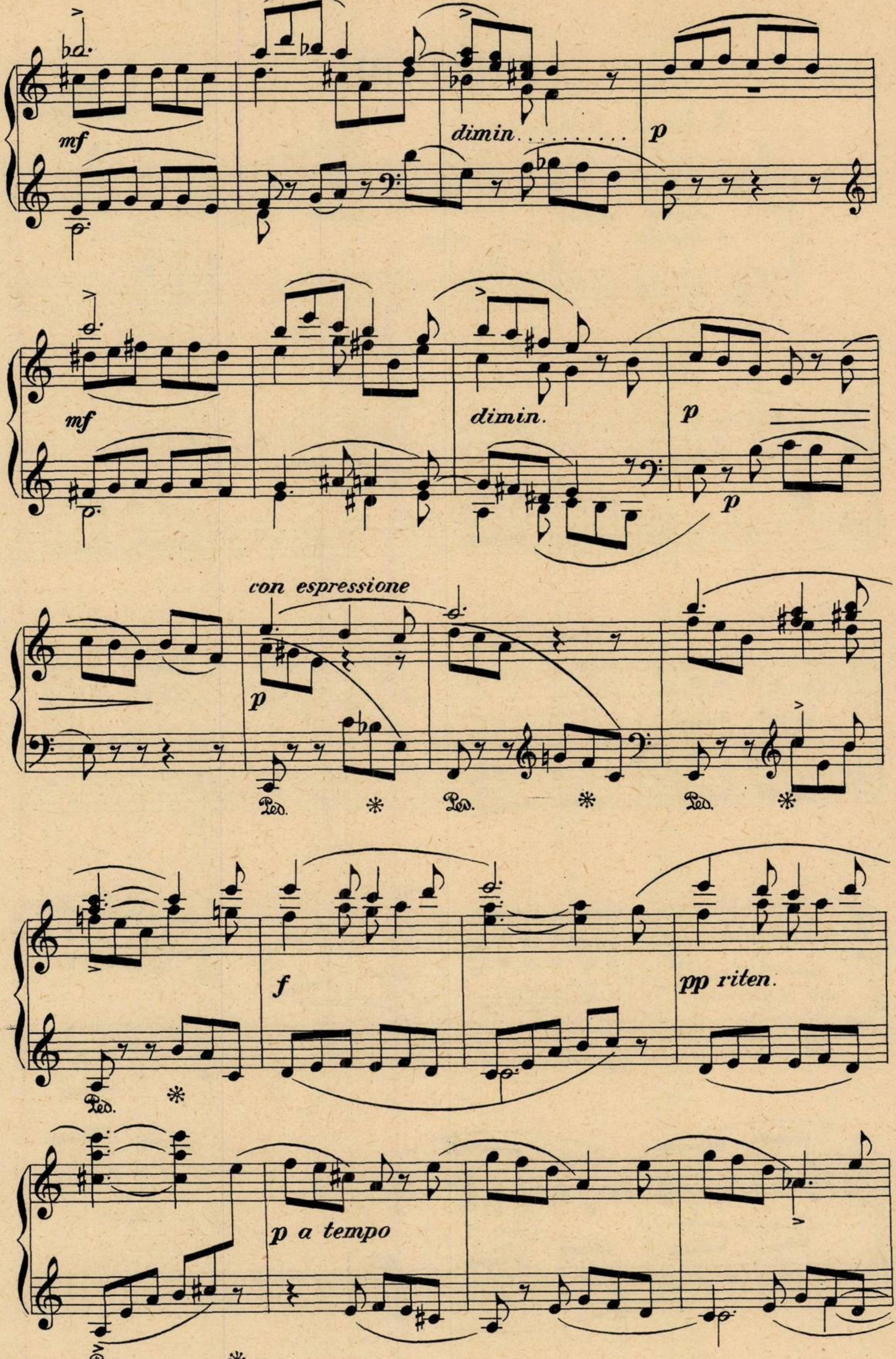
1958

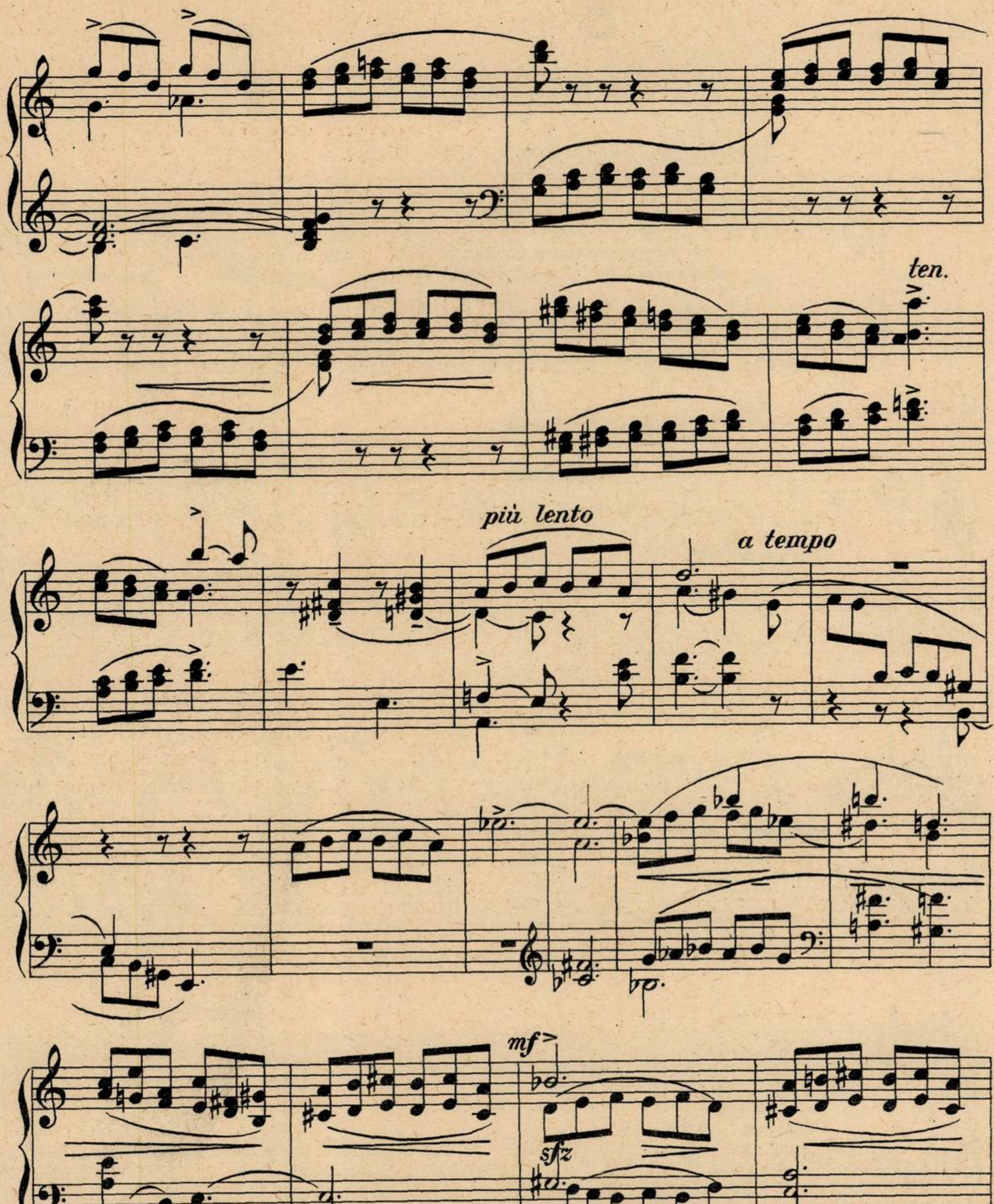
SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 3

PRELUDIU

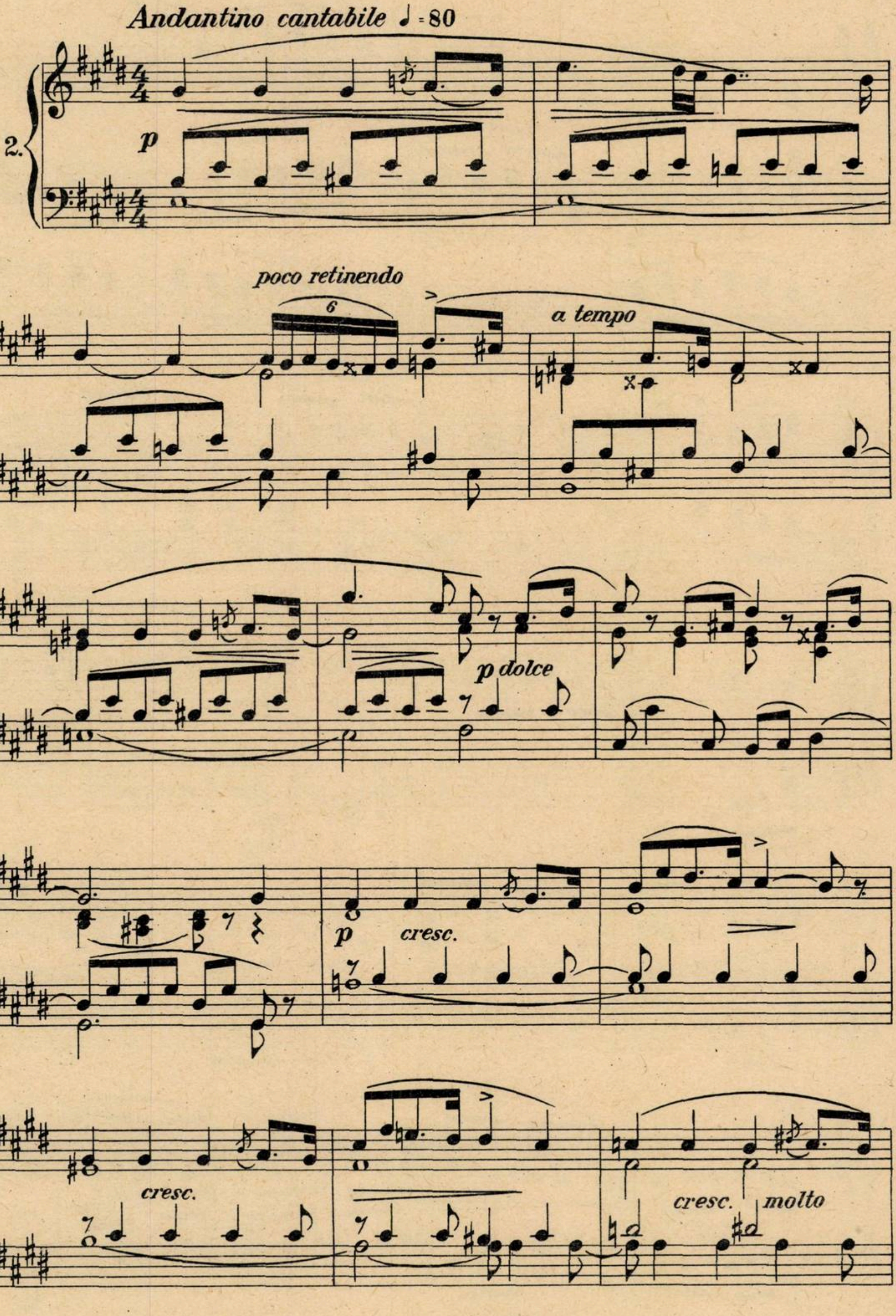
C. MICULI
Op. 24 Caiet 1

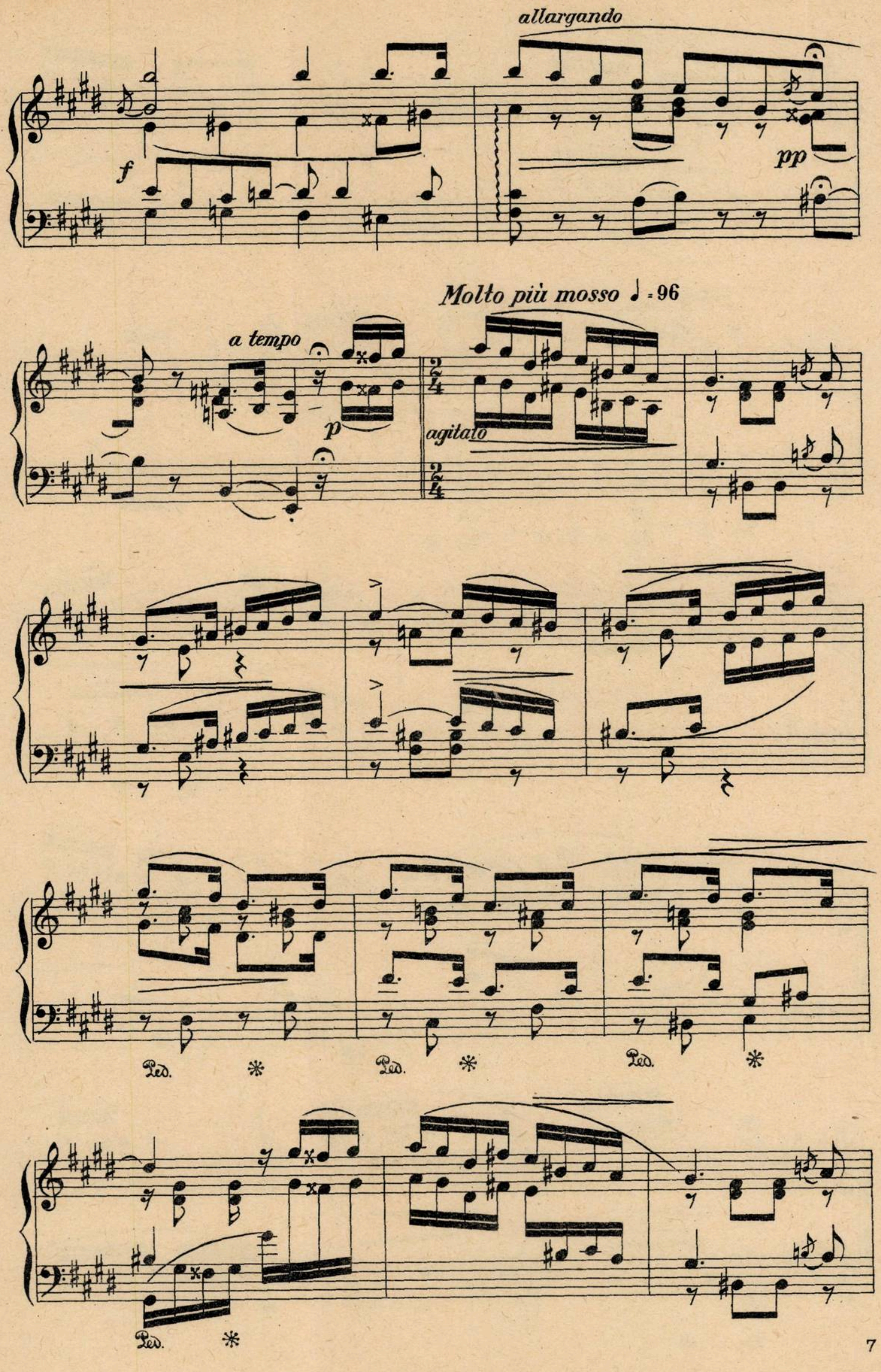

Moderato M.M. ♩. = 72
1.
p legato
riten.
a tempo
mf
mf
riten.
p a tempo

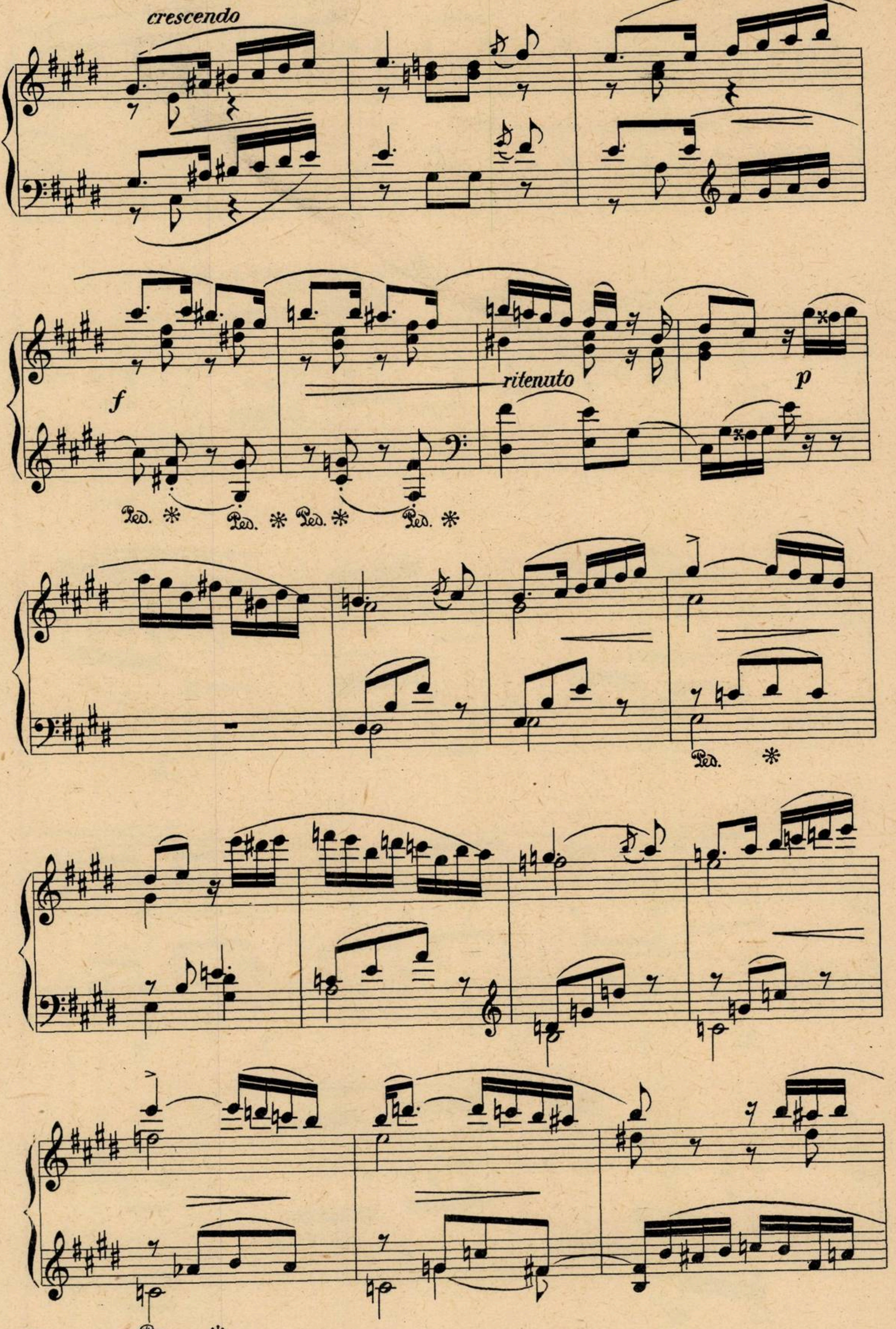

mf
dimin.
p
mf
dimin.
p
p
con espressione
p
Ped.
Ped.
Ped.
f
pp riten.
Ped.
p a tempo
Ped.

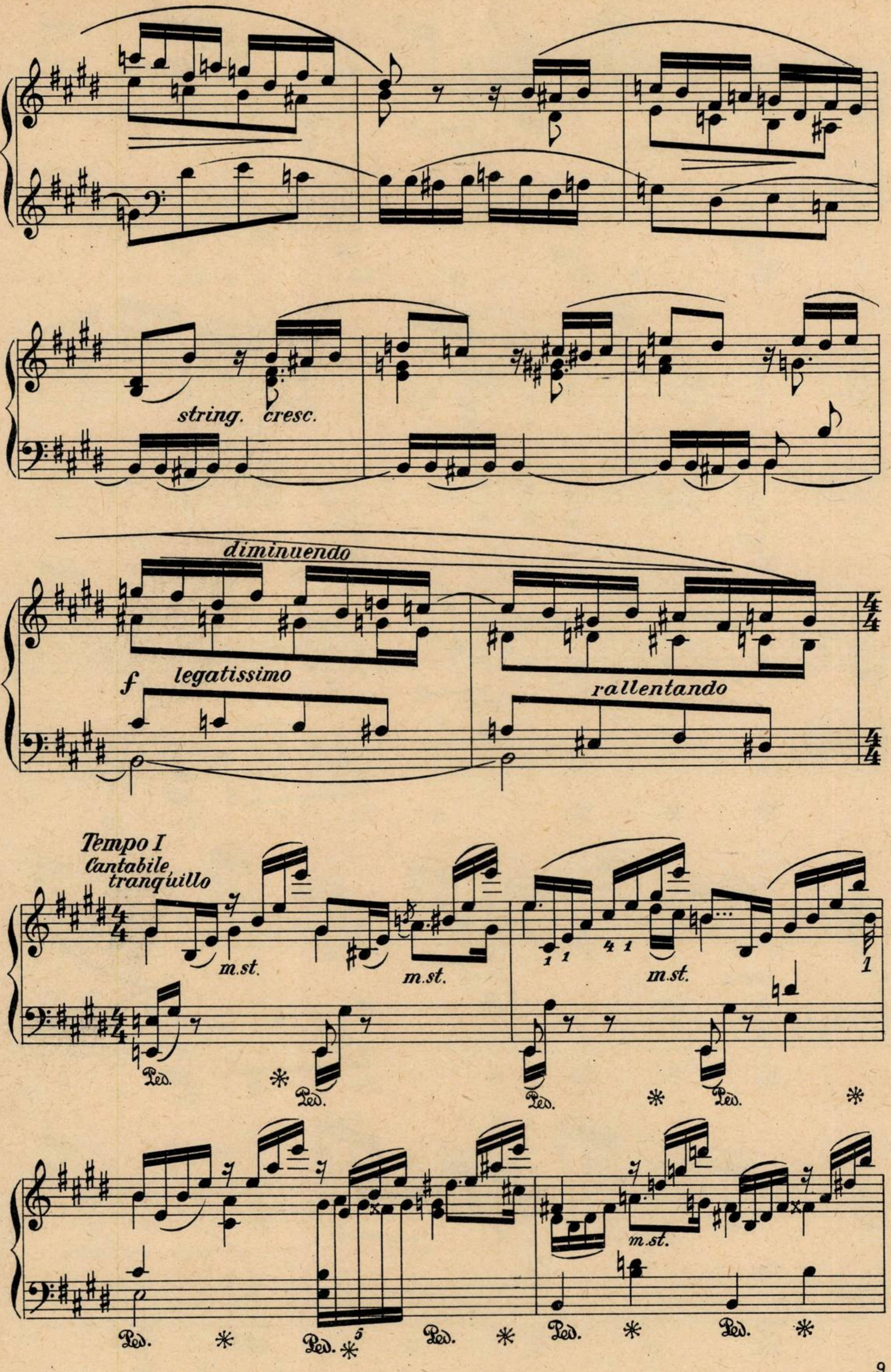

ten.
più lento
a tempo
mf
sfz
sfz
ritardando
Ped.

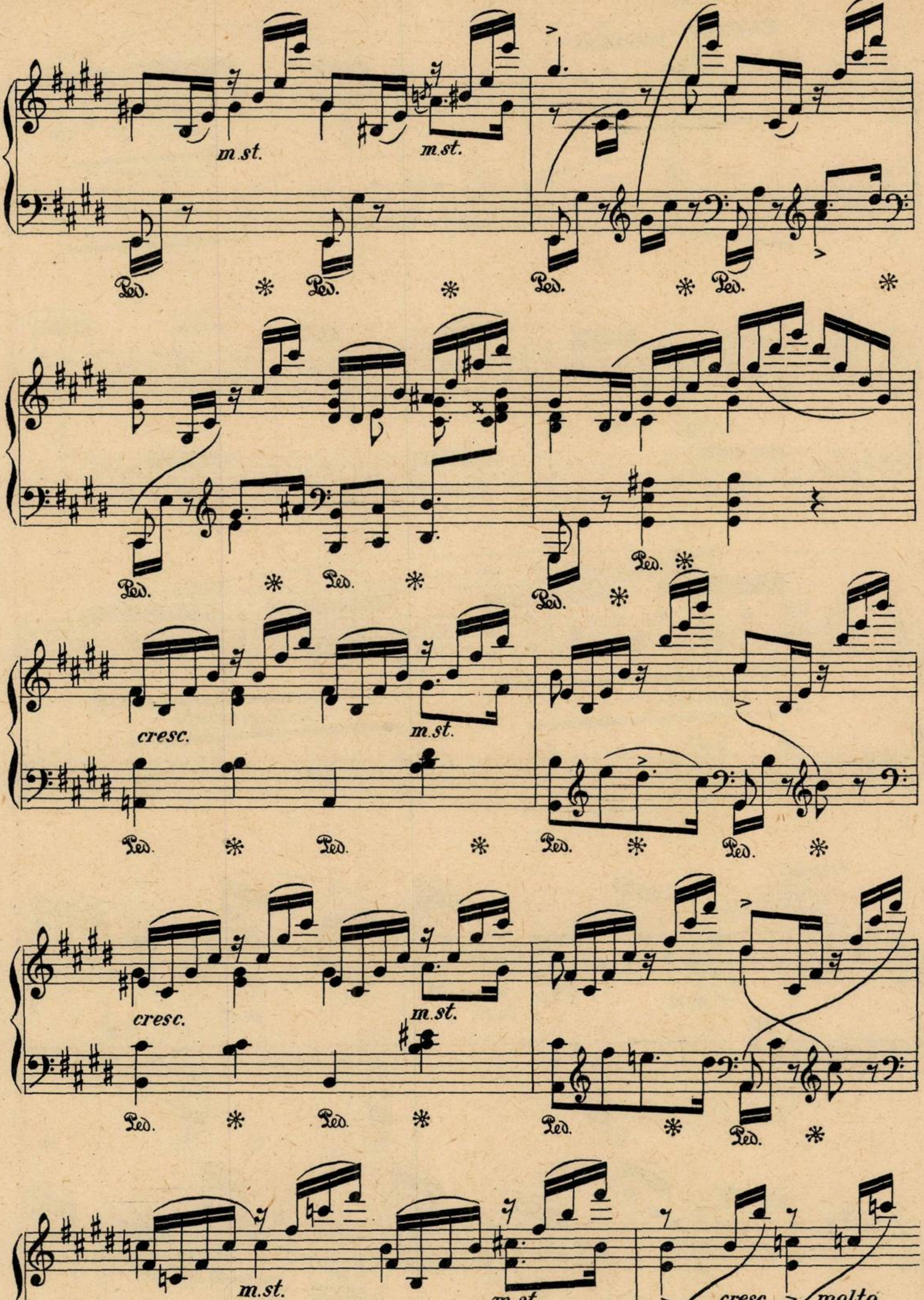
ROMANȚĂ

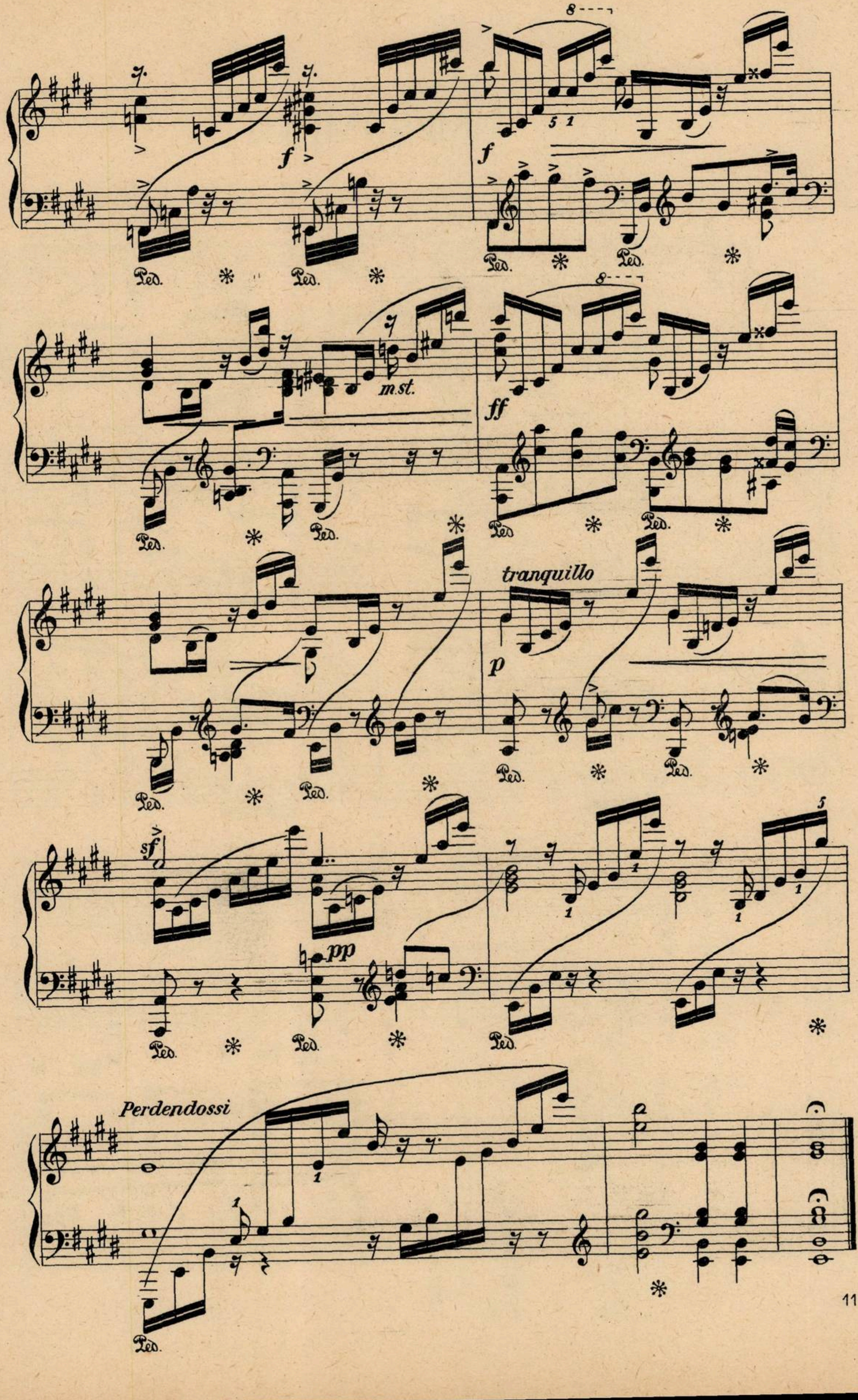

Andantino cantabile ♩=80
2.
p
poco retinendo
6
a tempo
p dolce
p
cresc.
cresc.
cresc.
molto


allargando
f
pp
Molto più mosso ♩ = 96
a tempo
p
agitato
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*


crescendo
f
ritenuto
p
Ped. *
Ped. * Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *

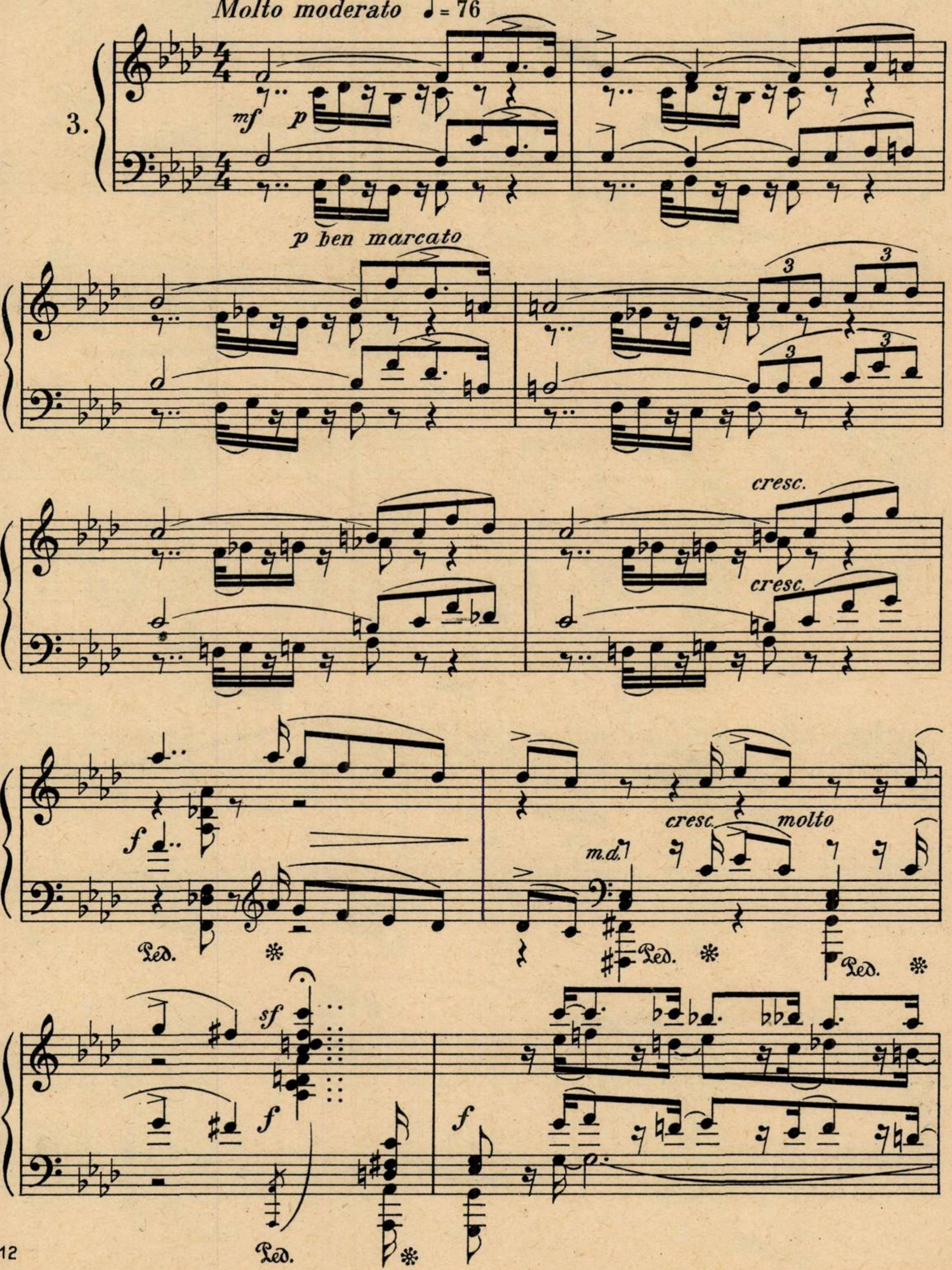

string.
cresc.
diminuendo
f
legatissimo
rallentando
4/4
Tempo I
Cantabile
tranquillo
m.st.
m.st.
1 1 4 1
m.st.
1
Ped.
*
Ped.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
5
*
Ped.
*
Ped.
*
m.st.
Ped.
*

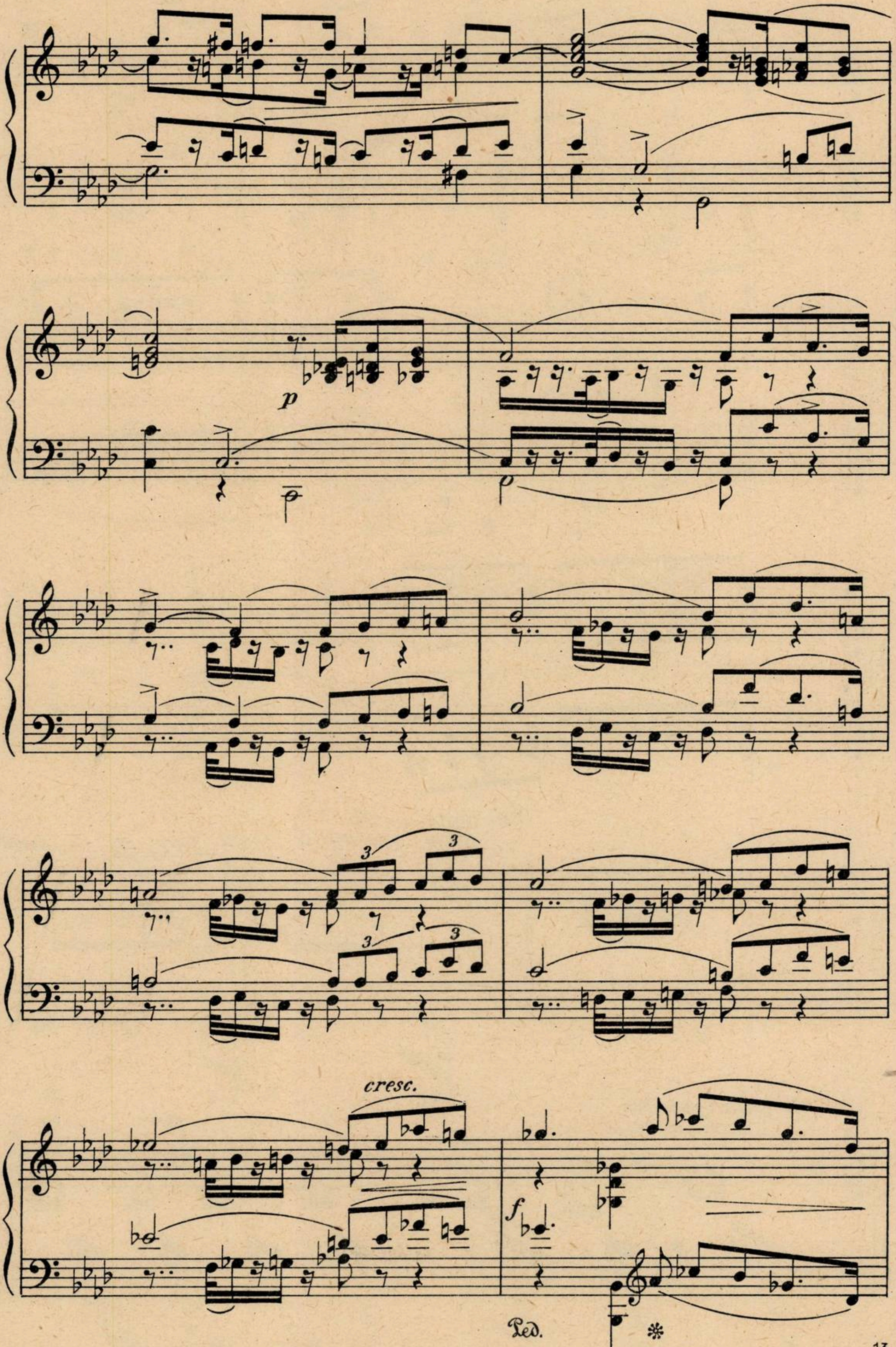

m.st.
m.st.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
Ped.
*
Ped.
*
cresc.
m.st.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
cresc.
m.st.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
m.st.
m.st.
1,5
Ped.
*
1,5
Ped.
*
cresc.
molto
Ped.
*
Ped.

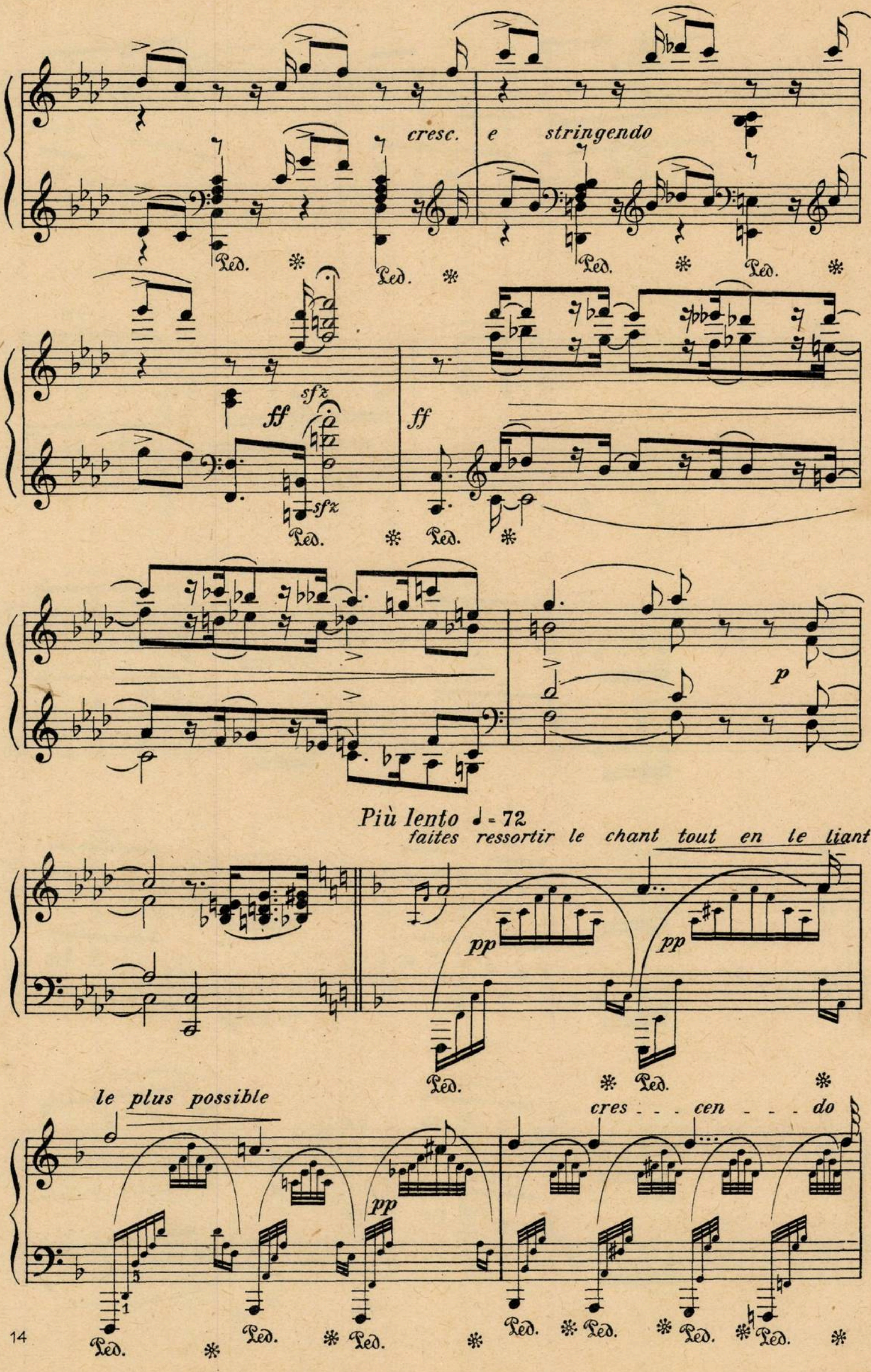

f
f
Ped.
8
m.st.
ff
tranquillo
p
sf
pp
Perdendossi

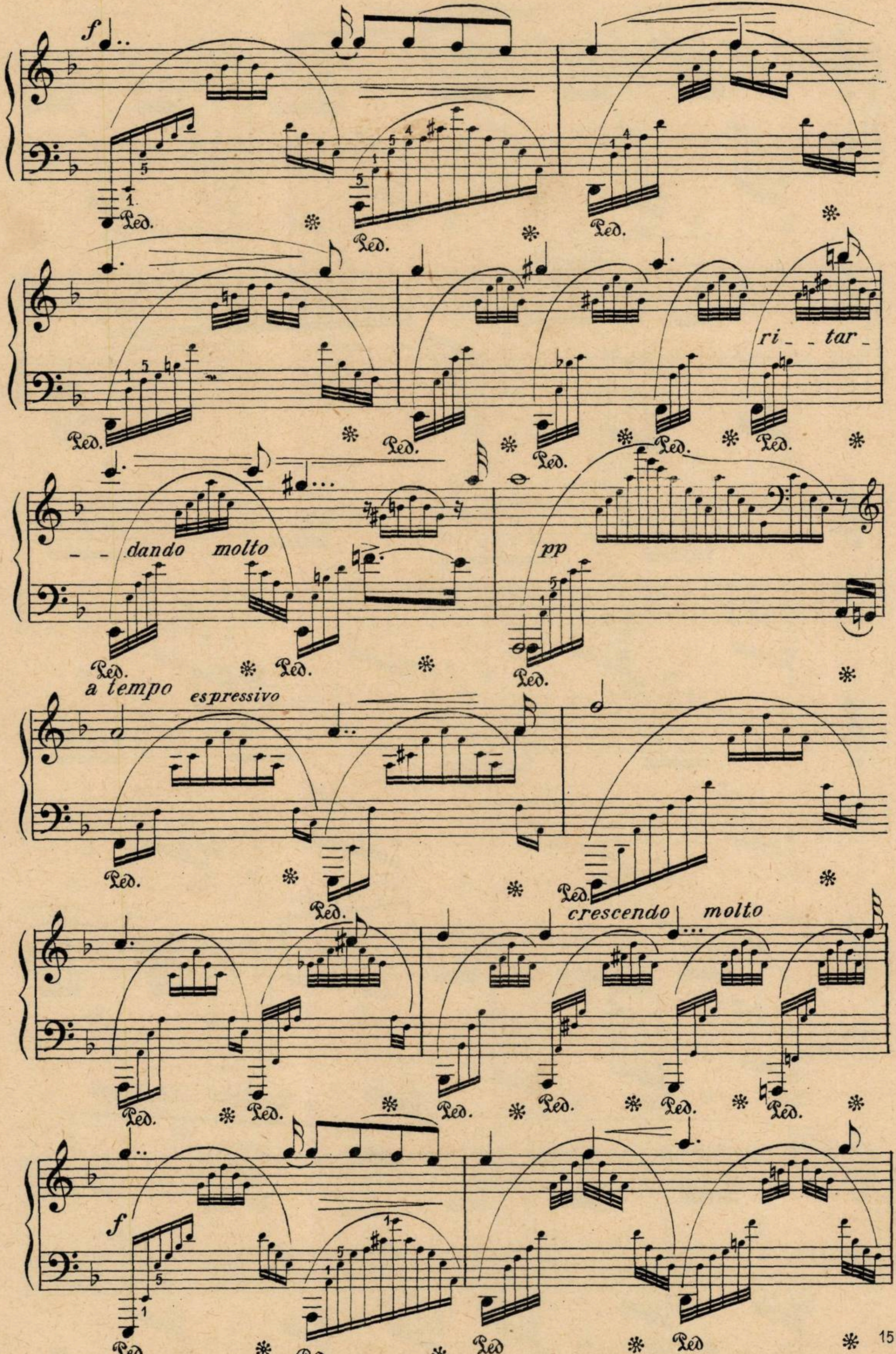
IMPROMPTU

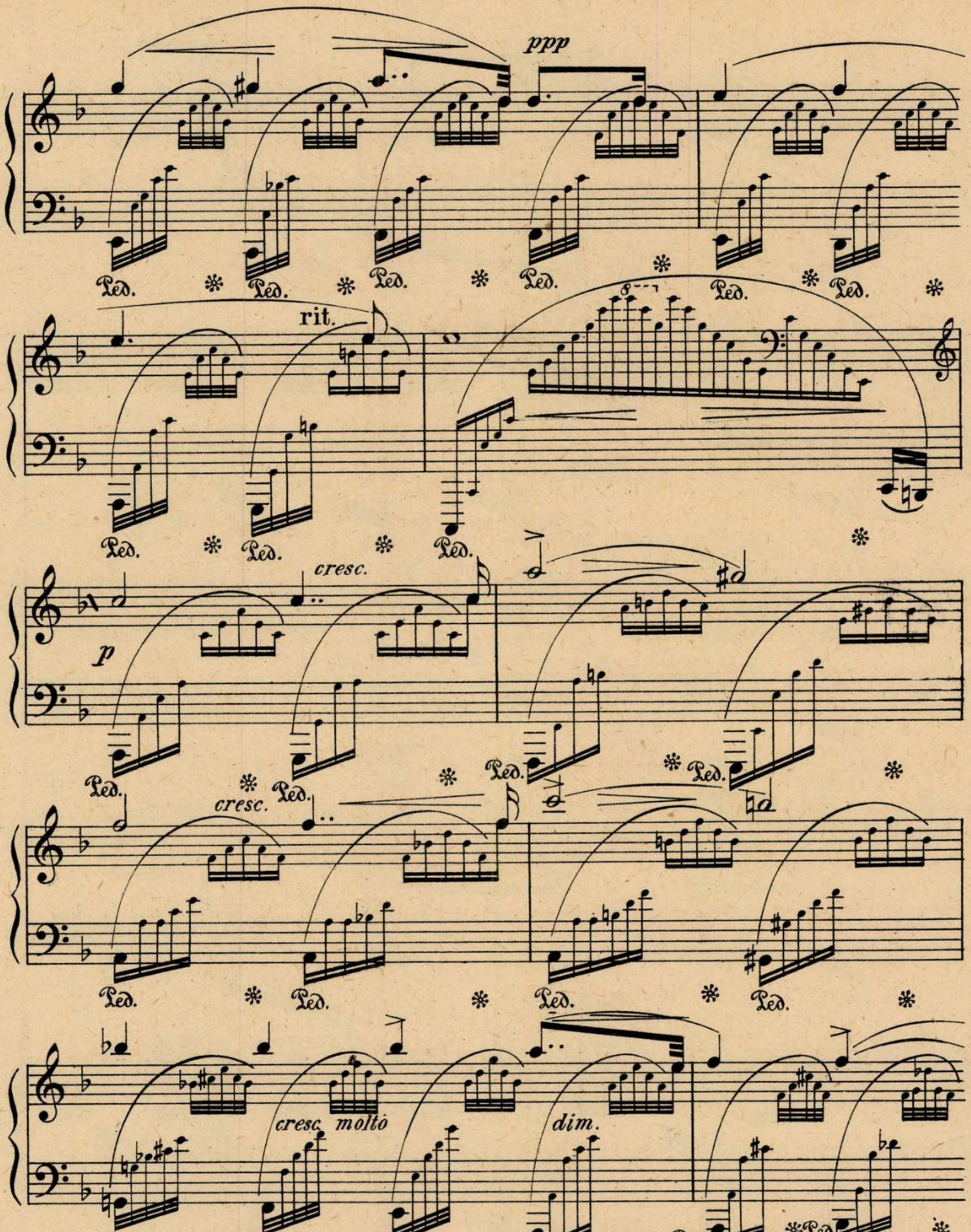
Molto moderato ♩ = 76

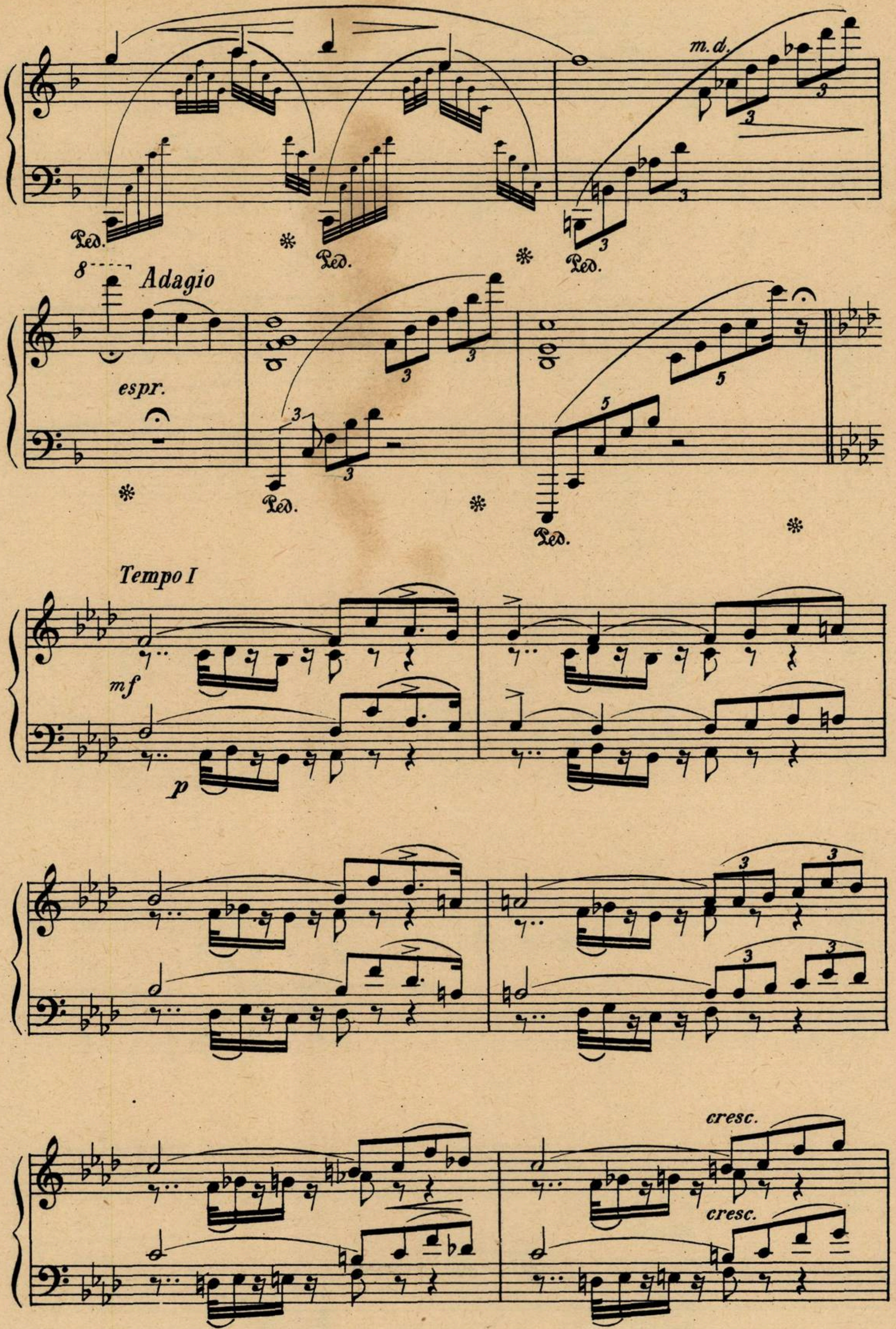

3.
mf
p
p ben marcato
cresc.
cresc.
f
cresc.
molto
m.d.
Ped.
sf
f
f
3
3
3
3

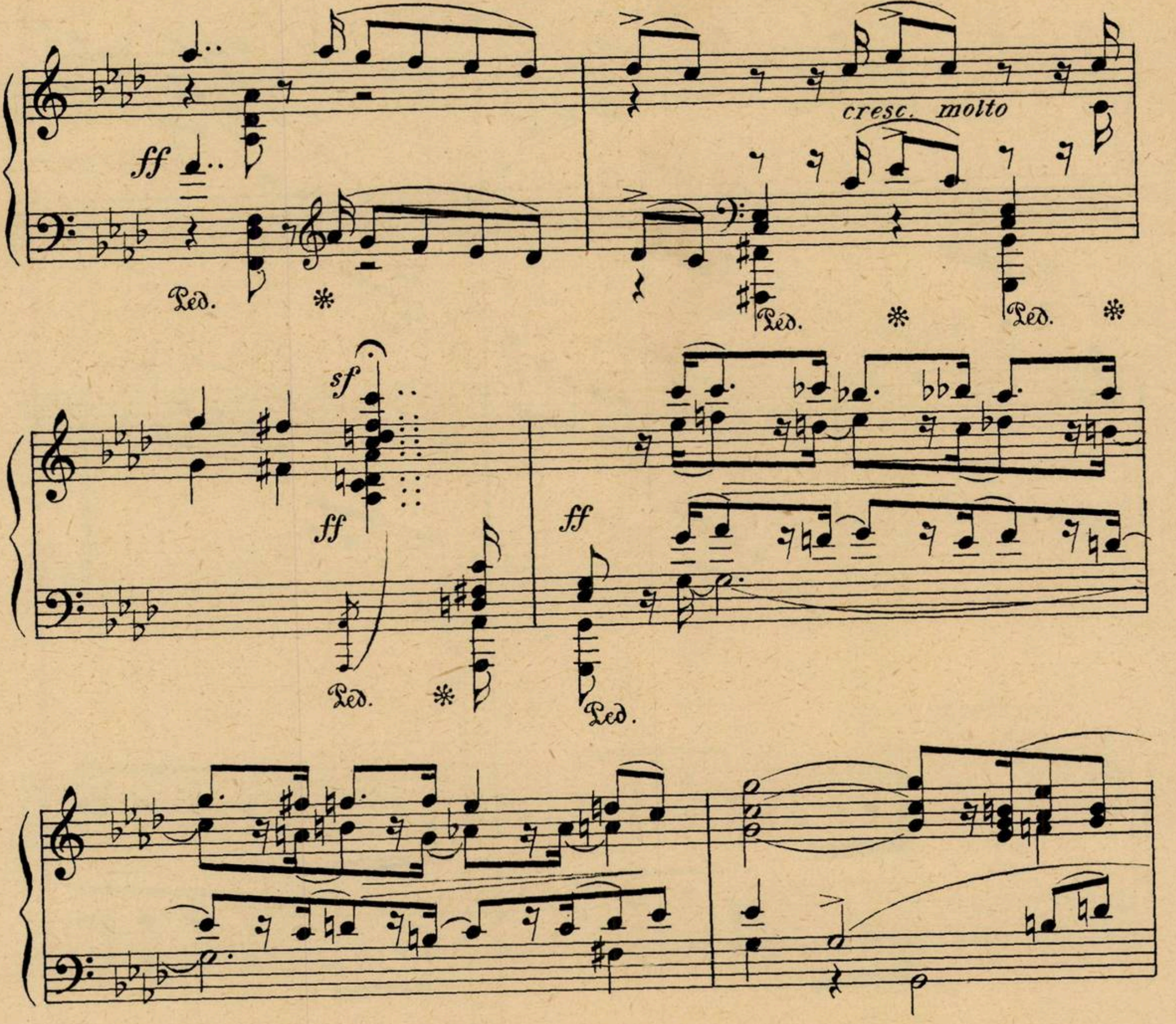

p
cresc.
f
Ped.
*

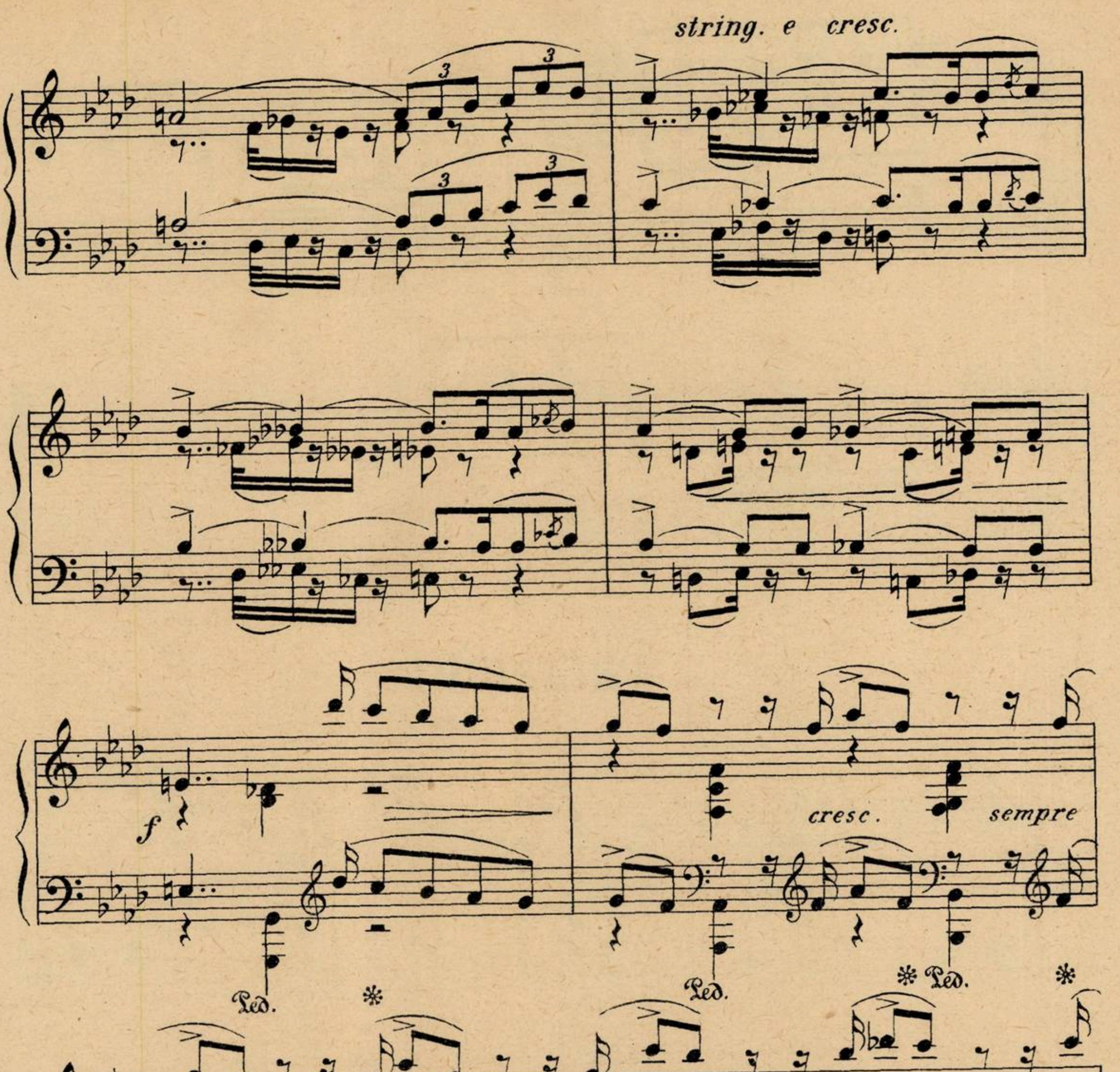

cresc.
e stringendo
Ped.
ff
sfz
p
Più lento ♩ = 72
faites ressortir le chant tout en le liant
le plus possible
pp
cres - - - cen - - - do
1
5

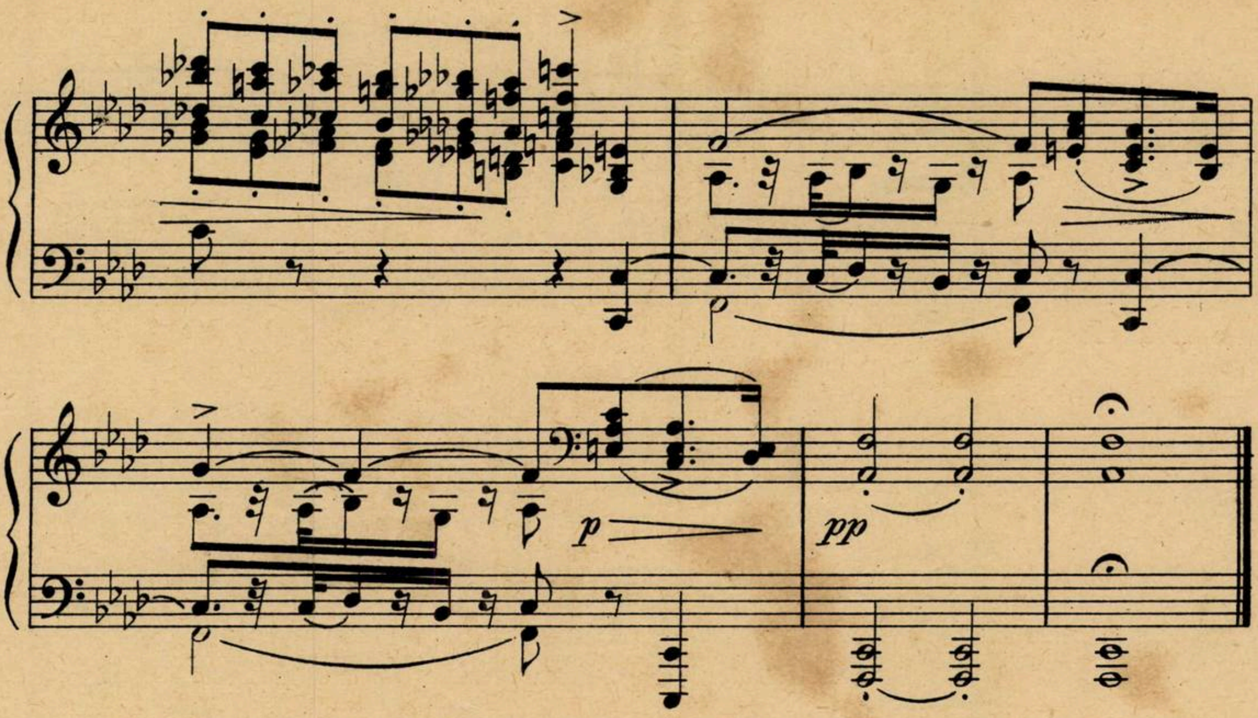

f
Ped.
ri _ _ tar _
_ _ dando molto
pp
a tempo espressivo
crescendo molto
f
Ped


ppp
Ped.
*
rit.
8
cresc.
p
cresc.
cresc molto
dim.

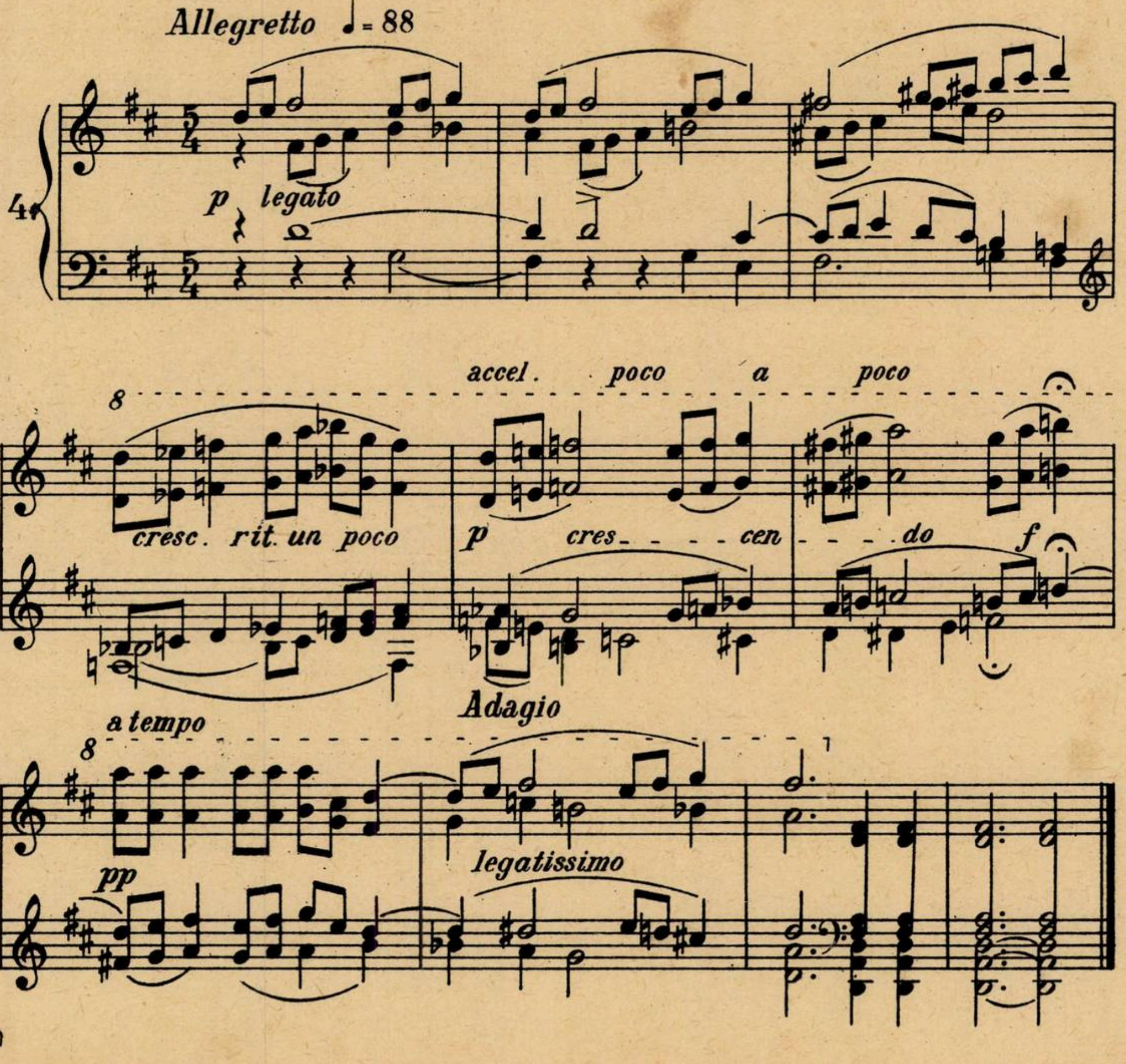

m.d.
Ped.
Ped.
Ped.
8
Adagio
espr.
Ped.
Ped.
Tempo I
mf
p
cresc.
cresc.


ff
Ped.
cresc. molto
Ped.
Ped.
sf
ff
Ped.
ff
Ped.
p
mf
pp


string. e cresc.
3
f
cresc.
sempre
e string.
Ped.
*
ff
sfz
8


p
pp

PRELUDIU

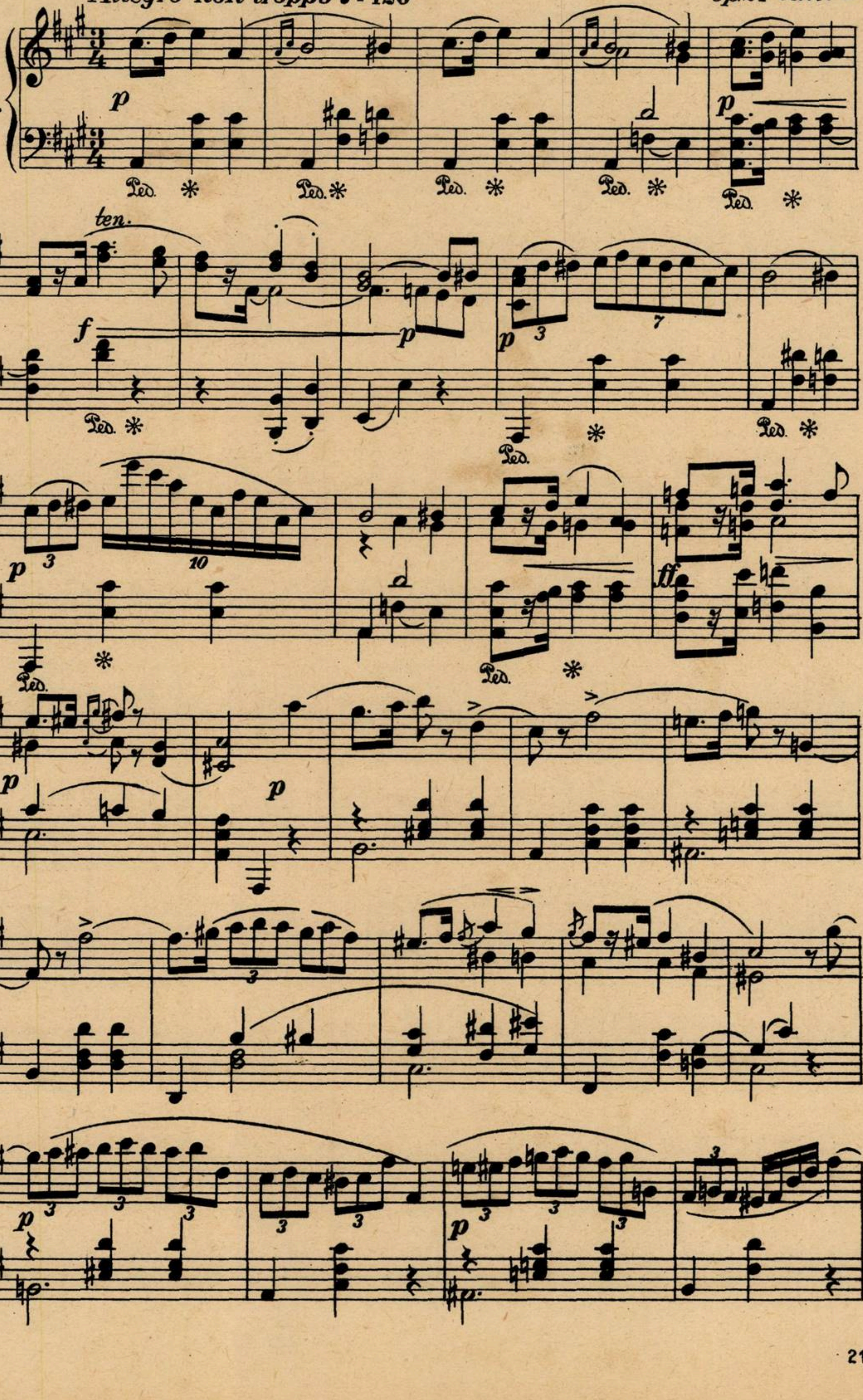

Allegretto ♩ = 88
4
p
legato
8
accel. poco a poco
cresc. rit. un poco
p
cres - - - cen - - - do
f
a tempo
Adagio
pp
legatissimo

MAZURKA

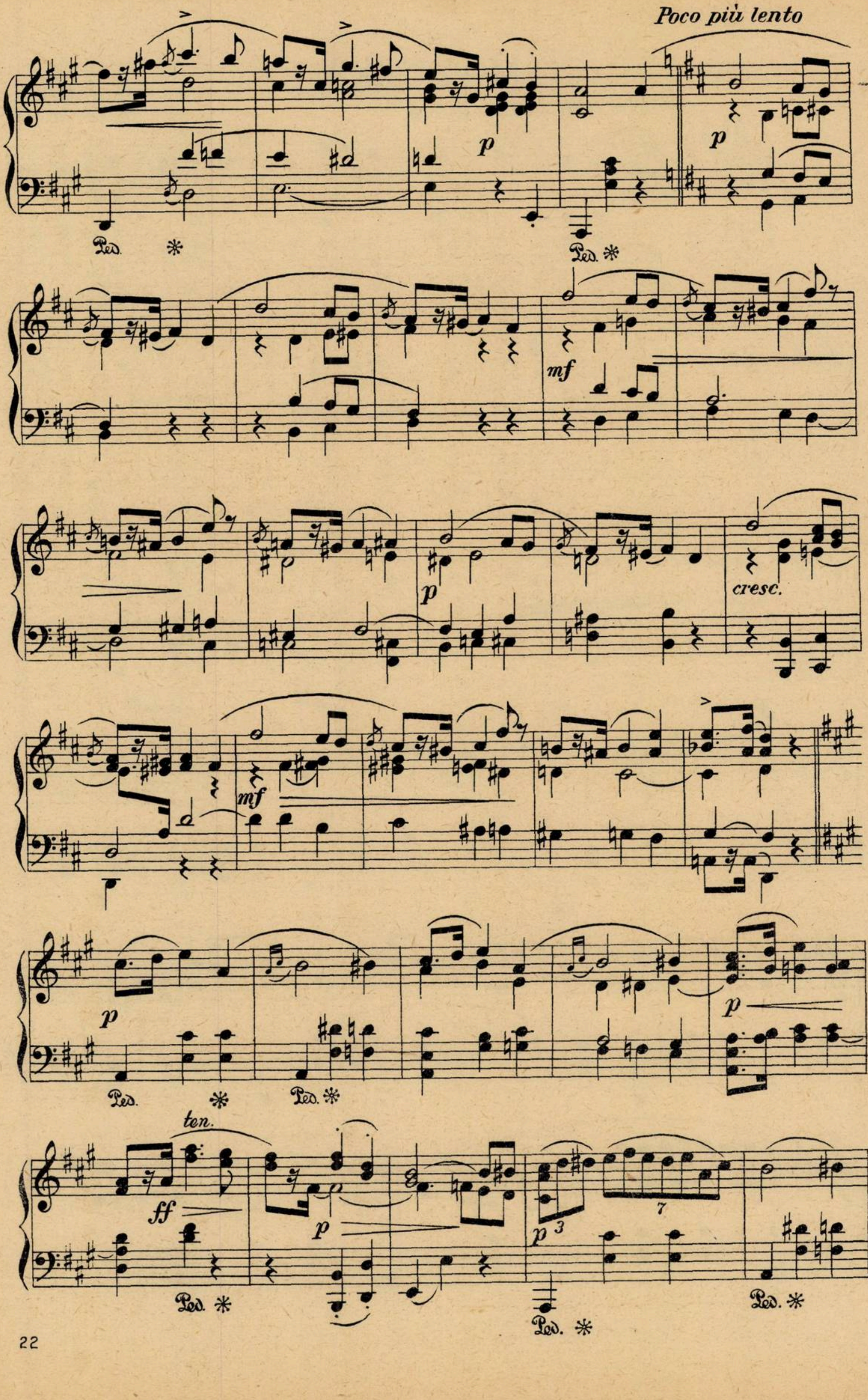
C. MICULI
Op.24 Caiet 2

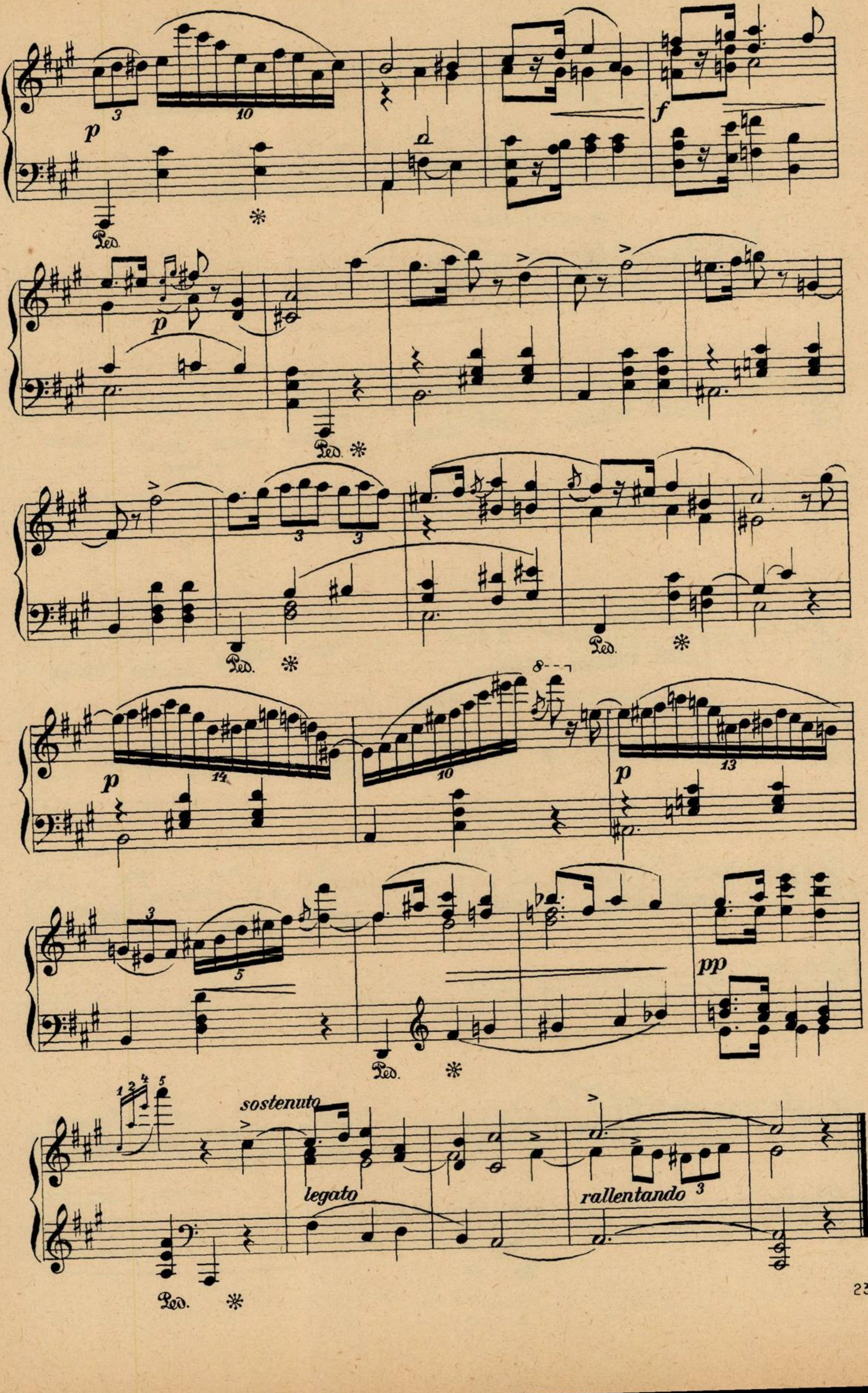
Allegro non troppo ♩= 126

6.



p
Ped.
*
ten.
f
3
7
10
ff
>

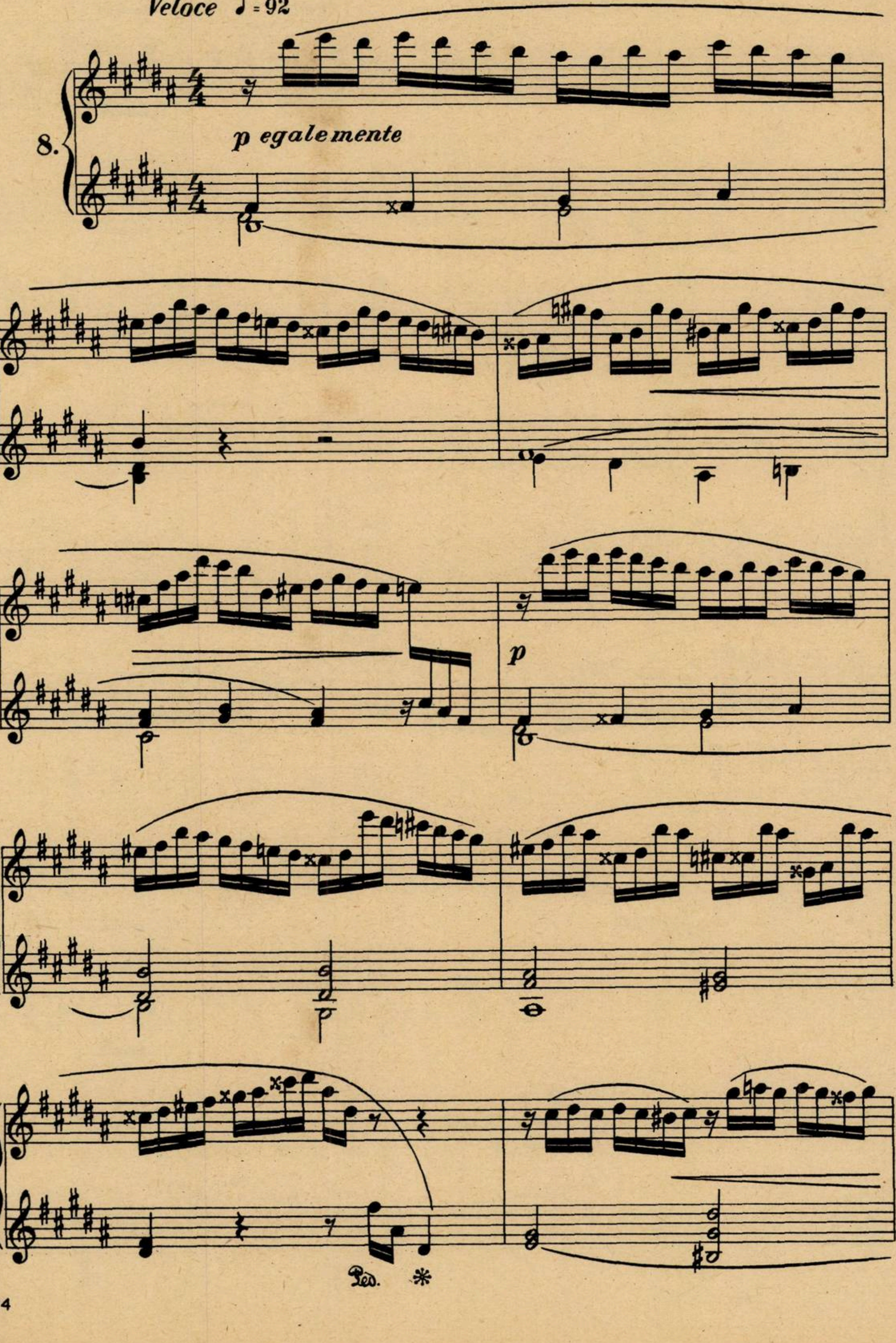

Poco più lento
p
p
p
Ped. *
Ped. *
mf
p
cresc.
mf
p
Ped. *
Ped. *
p
ten.
ff
p
p 3
7
Ped. *
Ped. *
Ped. *

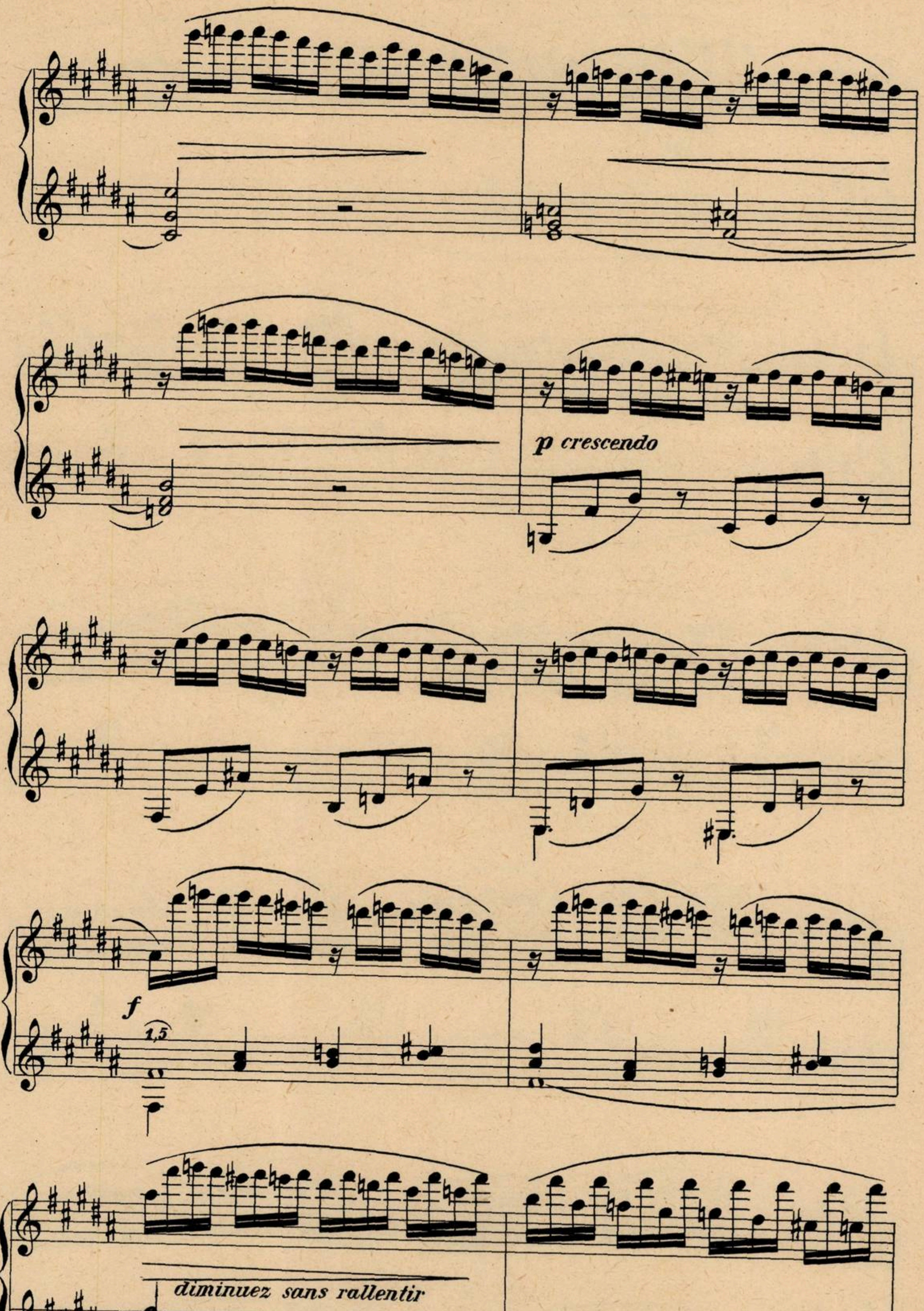

p
3
10
Ped.
*
f
p
Ped.
*
3
3
Ped.
*
Ped.
*
8
p
14
10
p
13
3
5
Ped.
*
pp
1 2 4 5
sostenuto
legato
rallentando
3
Ped.
*

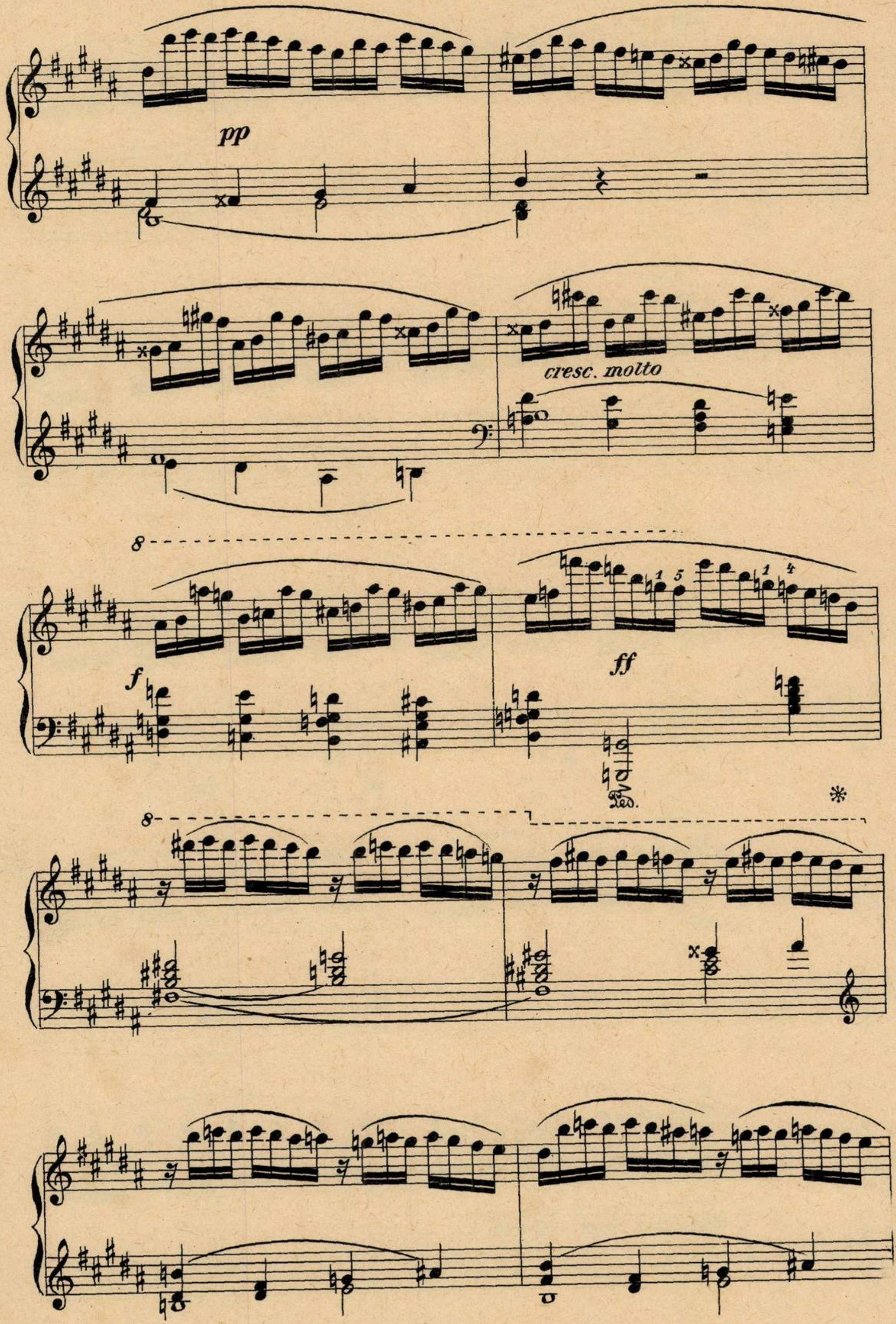
STUDIU

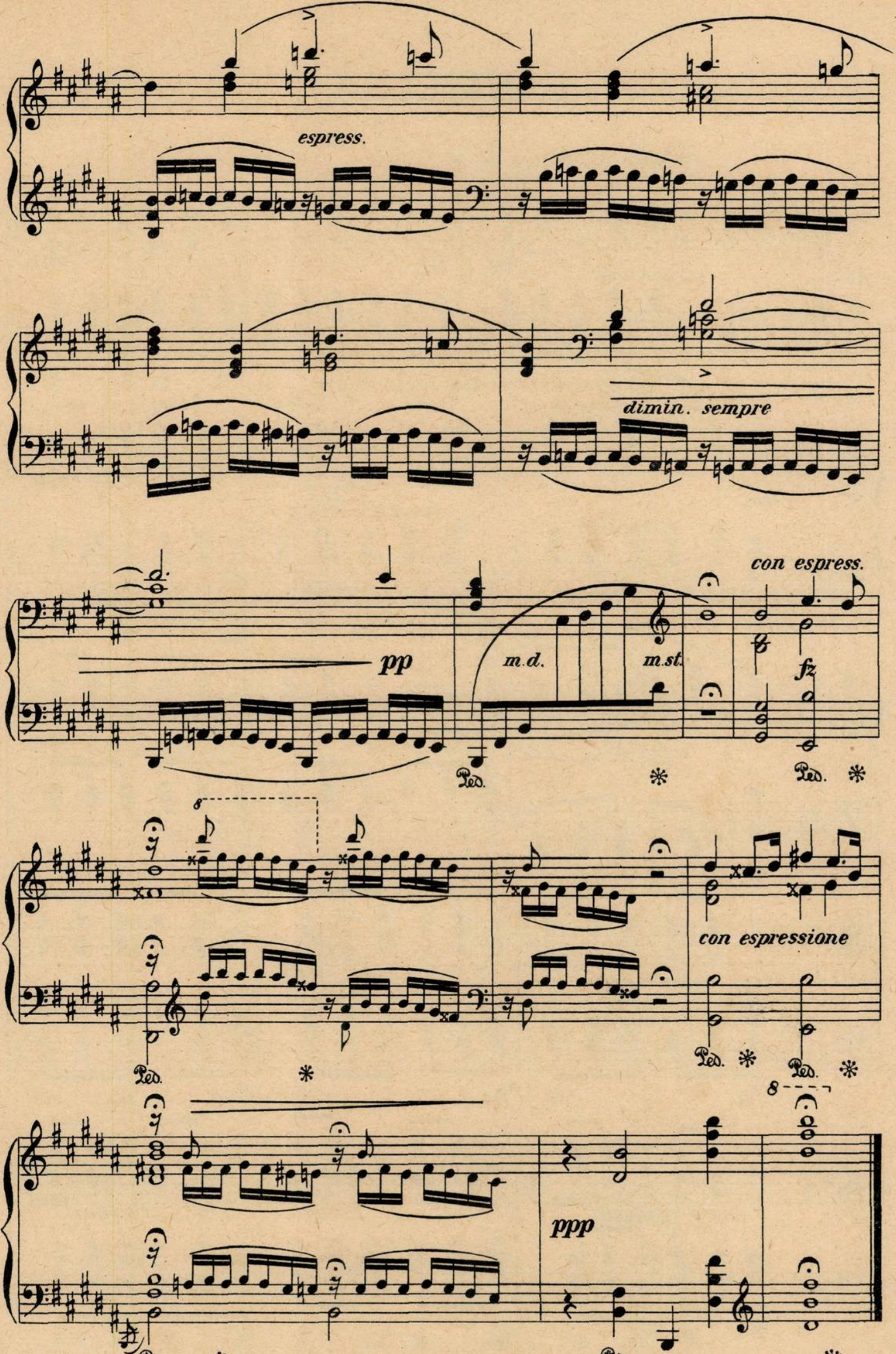
Veloce ♩ = 92

8.


p egalemente
p
Ped. *

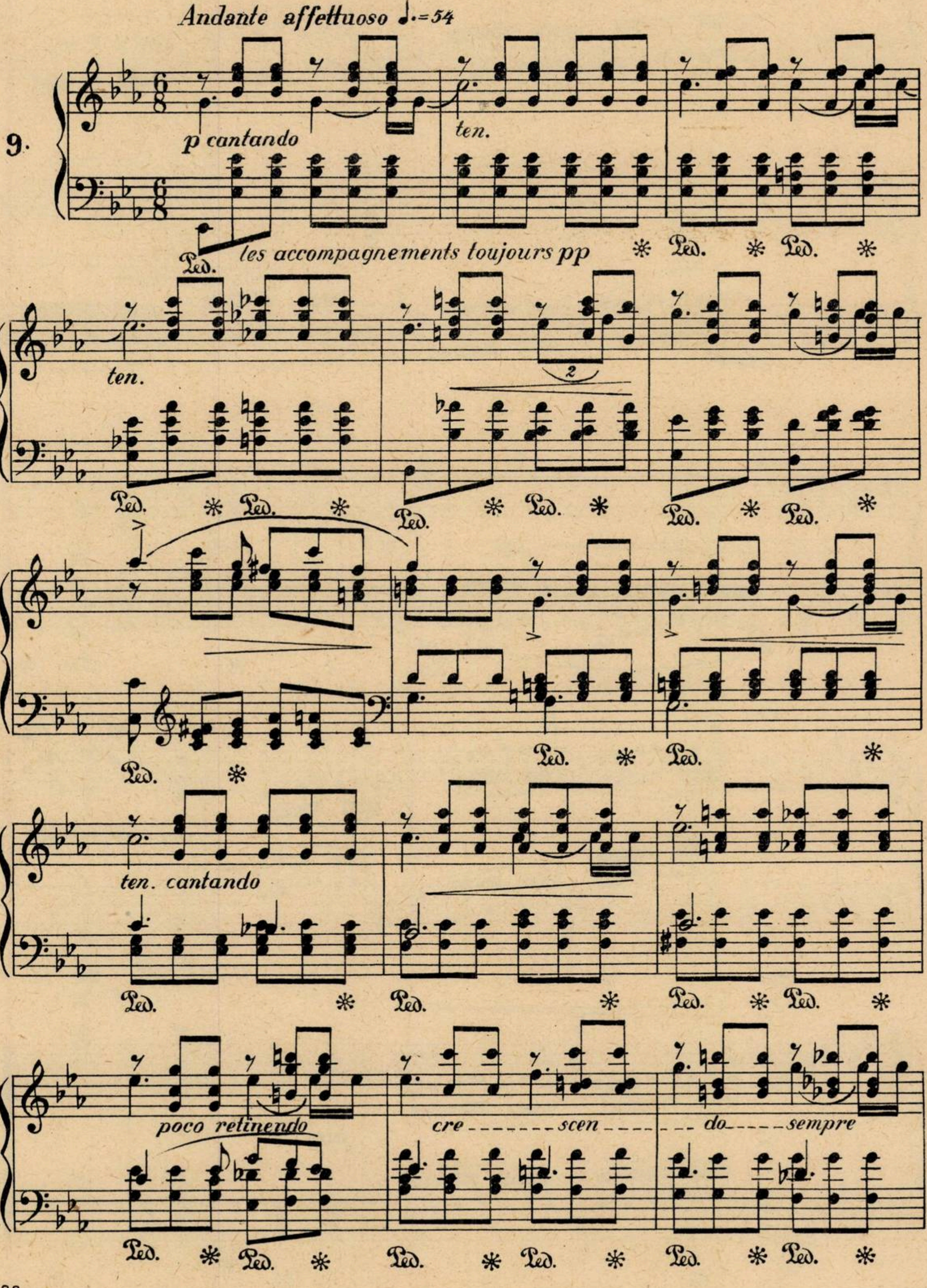

p crescendo
f
1,5
diminuez sans rallentir

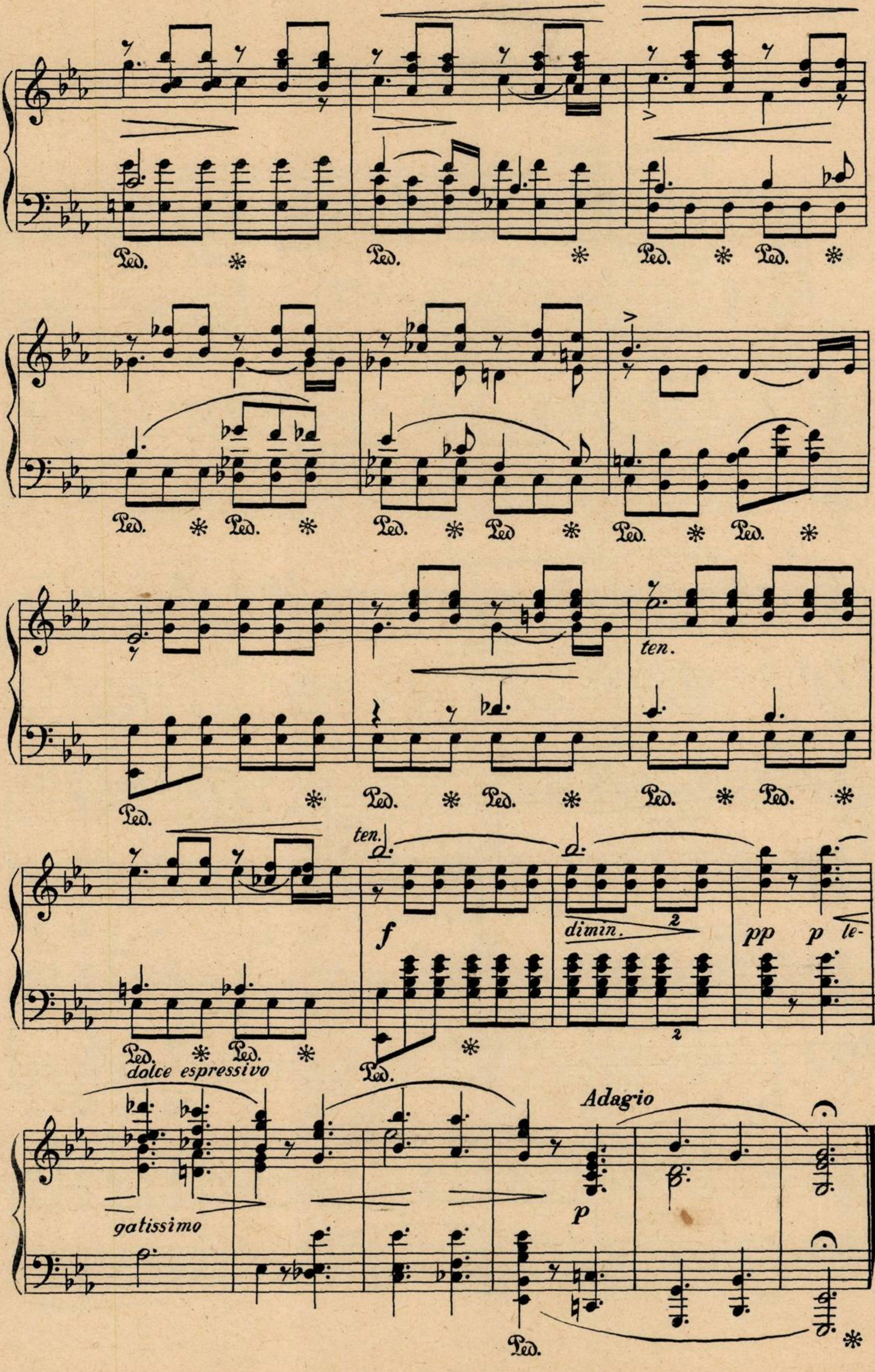

pp
cresc. molto
8
f
1 5
1 4
ff
Ped.
*
8


espress.
dimin. sempre
pp
m.d.
m.st.
con espress.
fz
Ped.
con espressione
ppp
8

CANTILENĂ

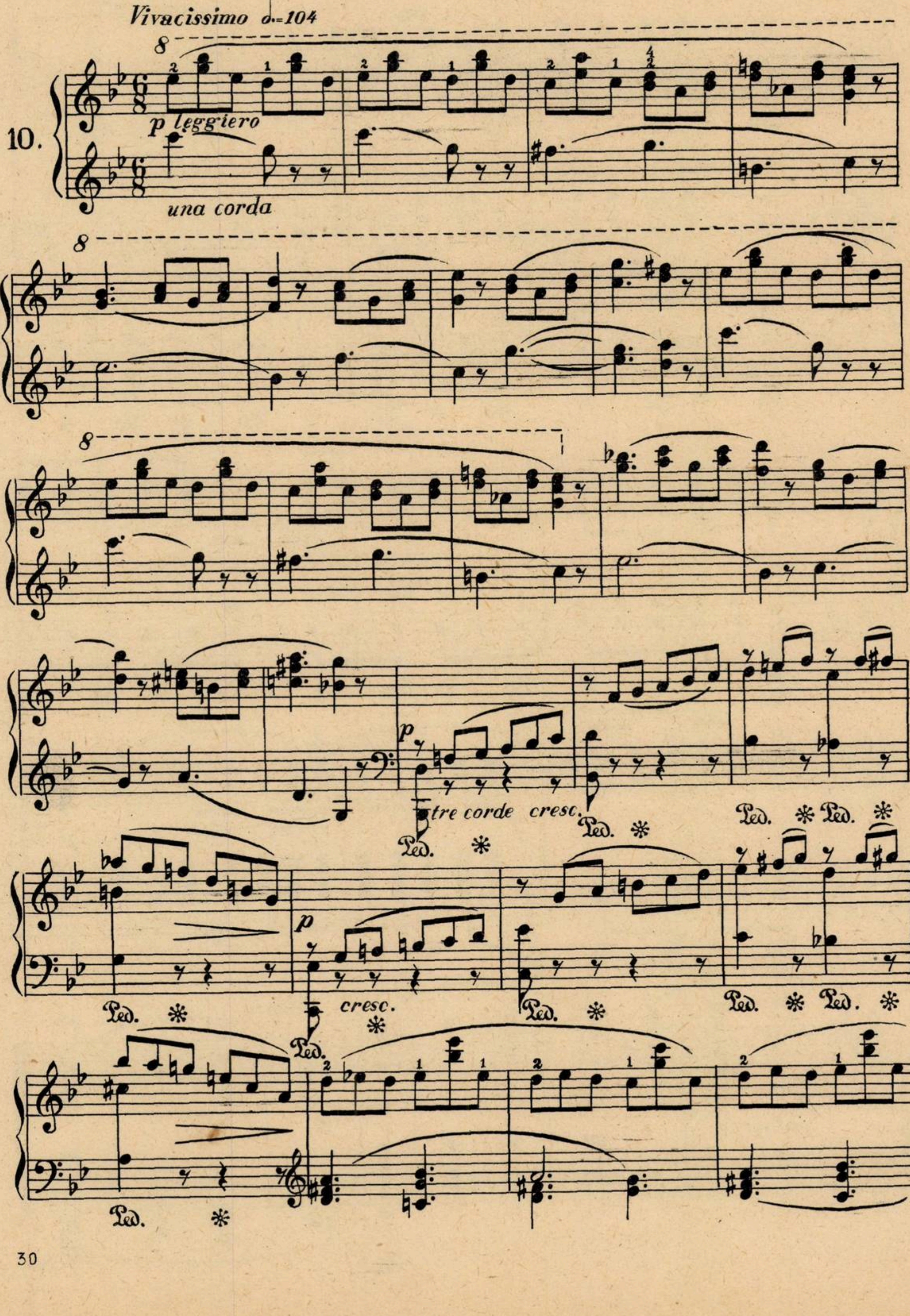
9.

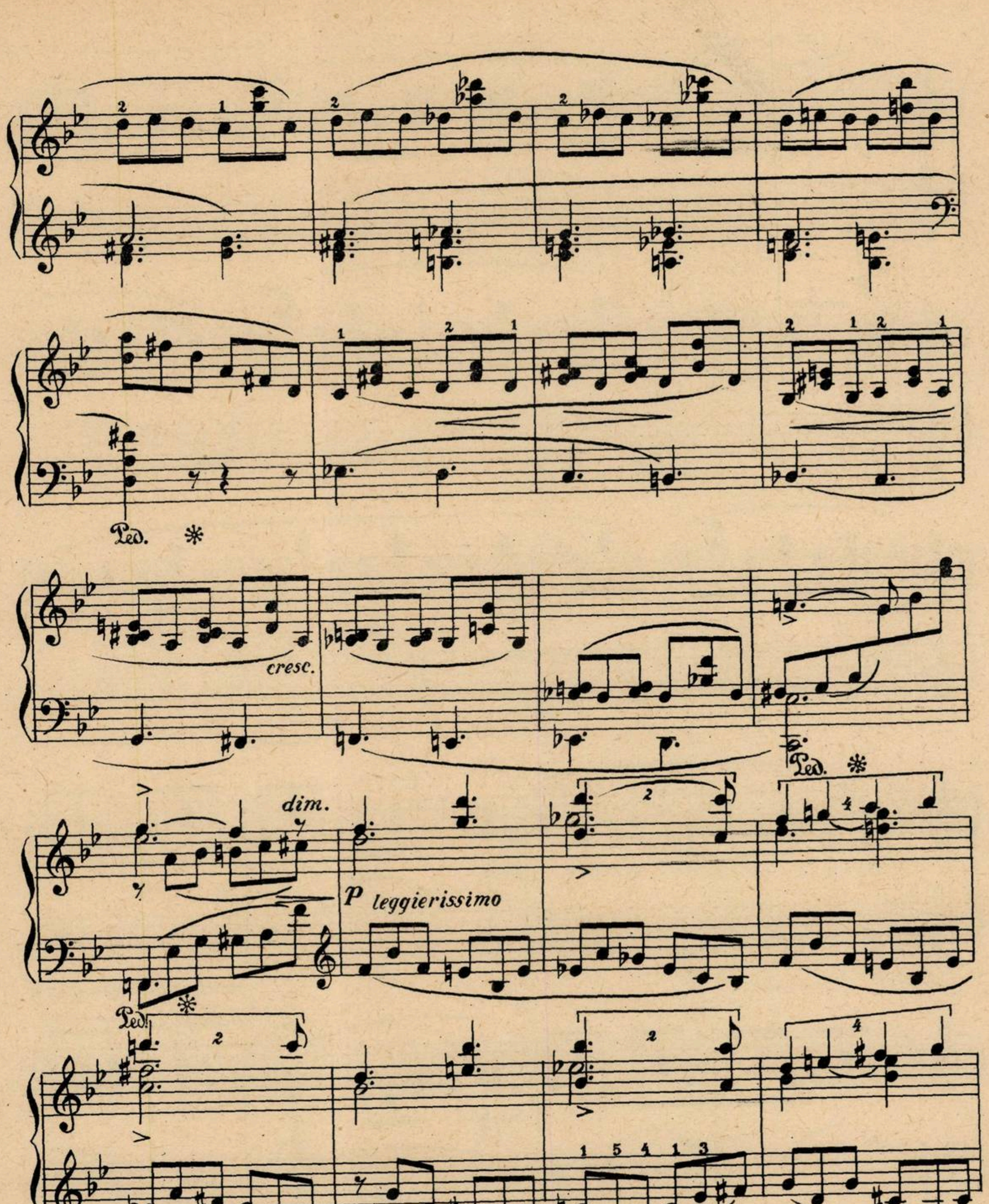

Andante affettuoso ♩.=54
p cantando
ten.
les accompagnements toujours pp
Ped.
*
ten.
2
ten. cantando
poco retinendo
cre - - - - - - - scen - - - - - - - - - do - - - - - sempre

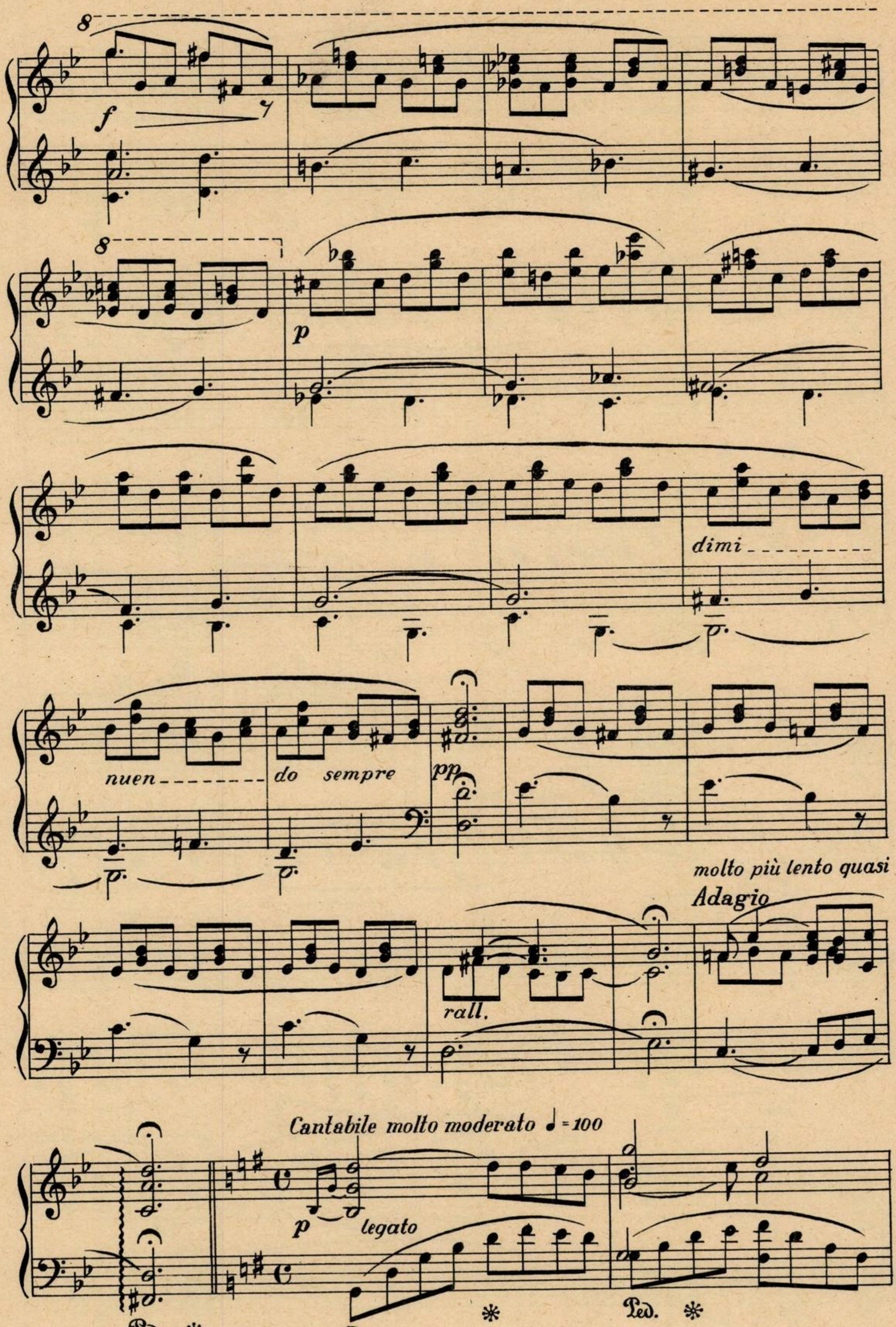

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *
ten.
Ped. * Ped. * Ped. *
ten.
Ped. * Ped. *
dolce espressivo
f
Ped. *
dimin.
2
2
pp
p le-
gatissimo
Adagio
p
Ped. *

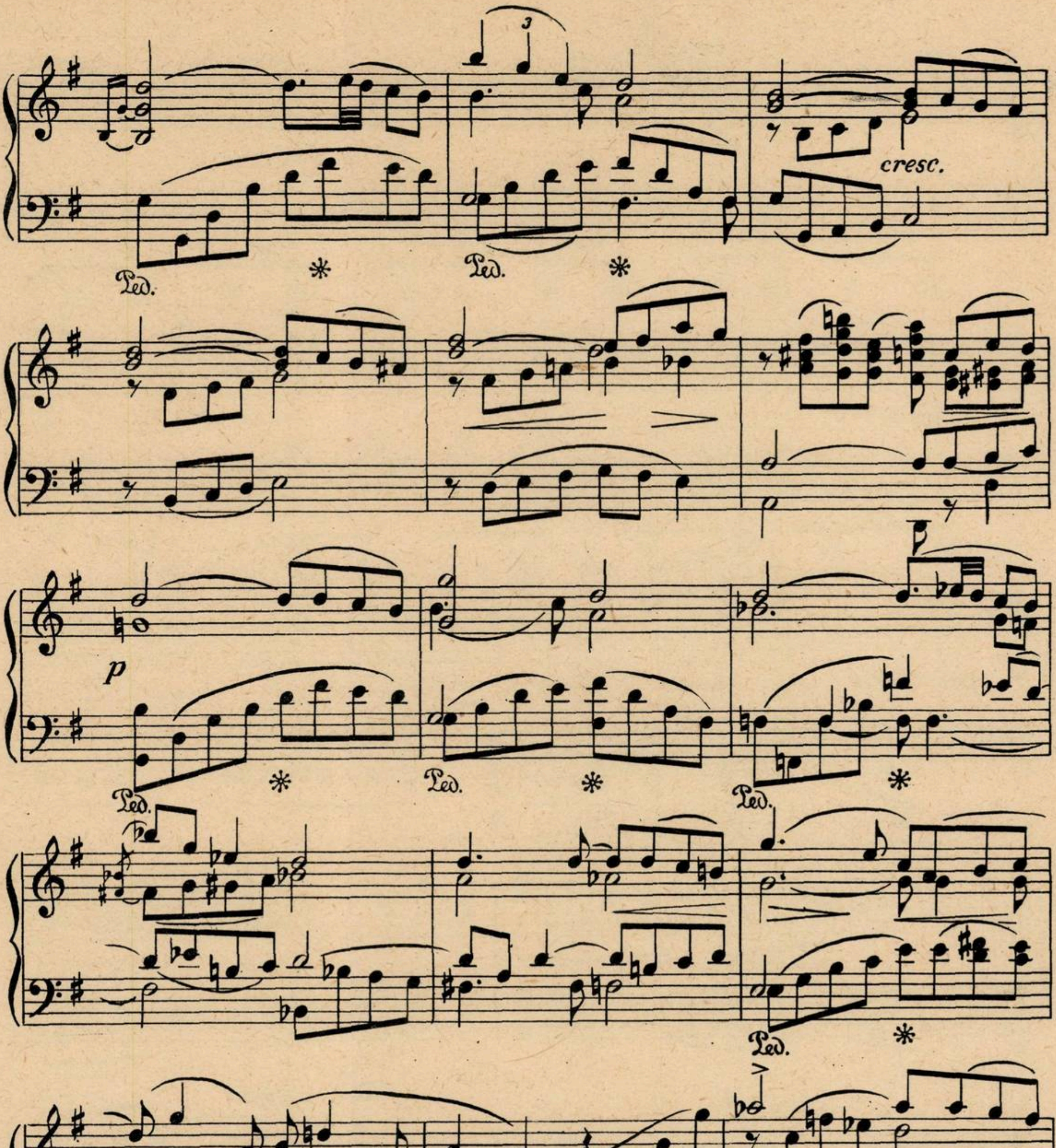
IMPROMPTU

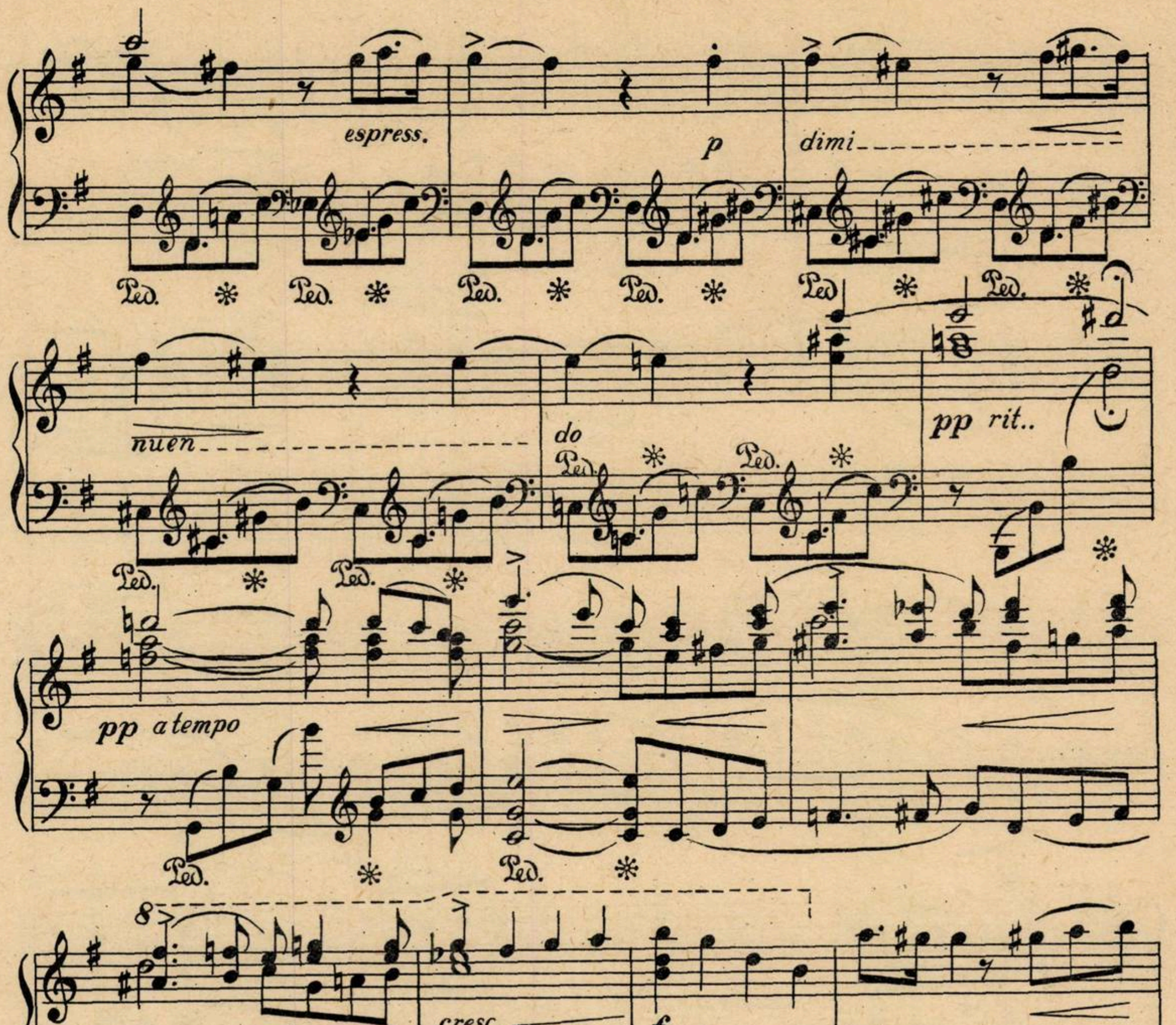
10.

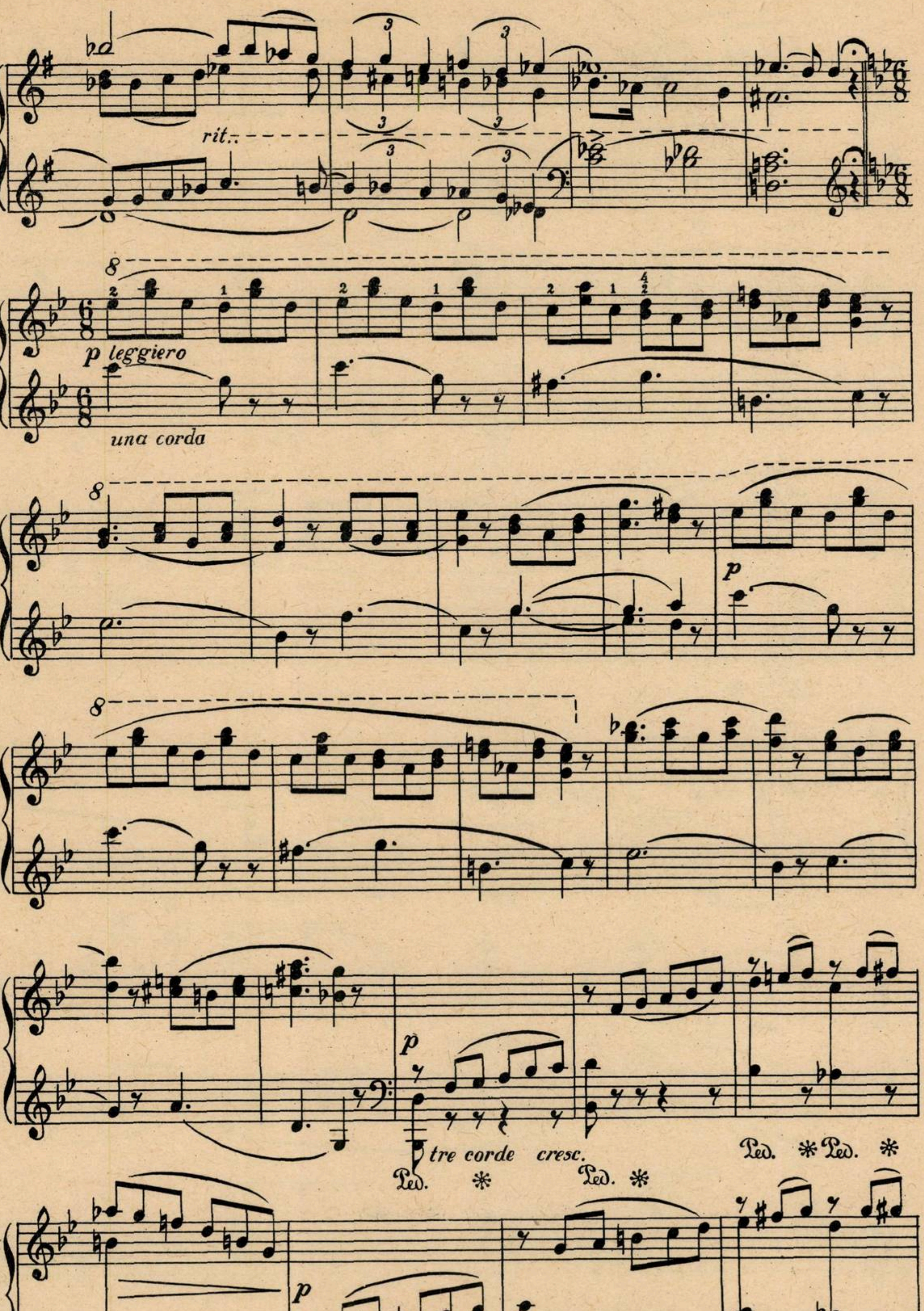

Vivacissimo 𝅗𝅥.=104
8
p leggiero
una corda
p
tre corde cresc.
Ped.
cresc.

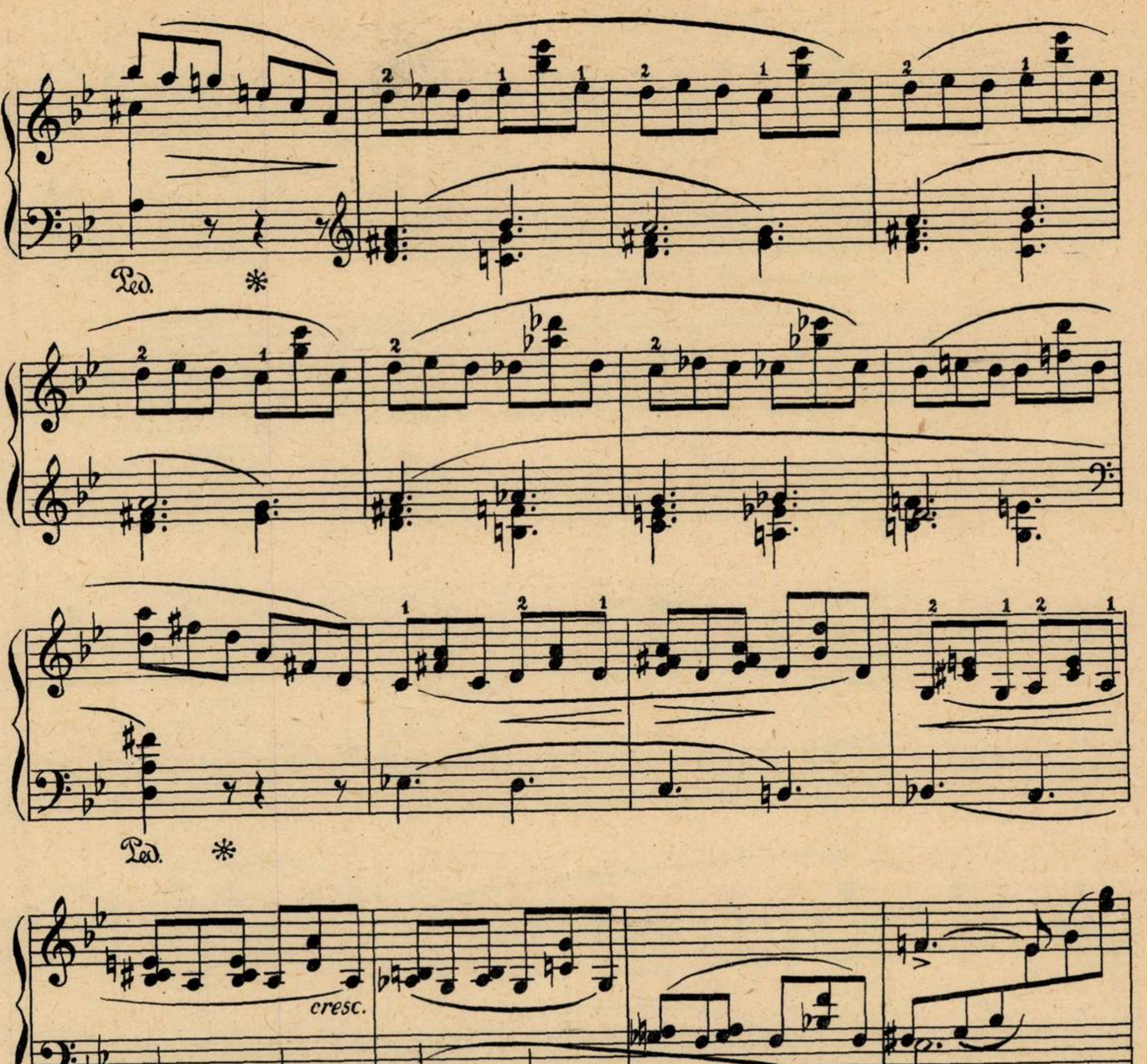

Ped.
cresc.
Ped.
dim.
p leggierissimo
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
8

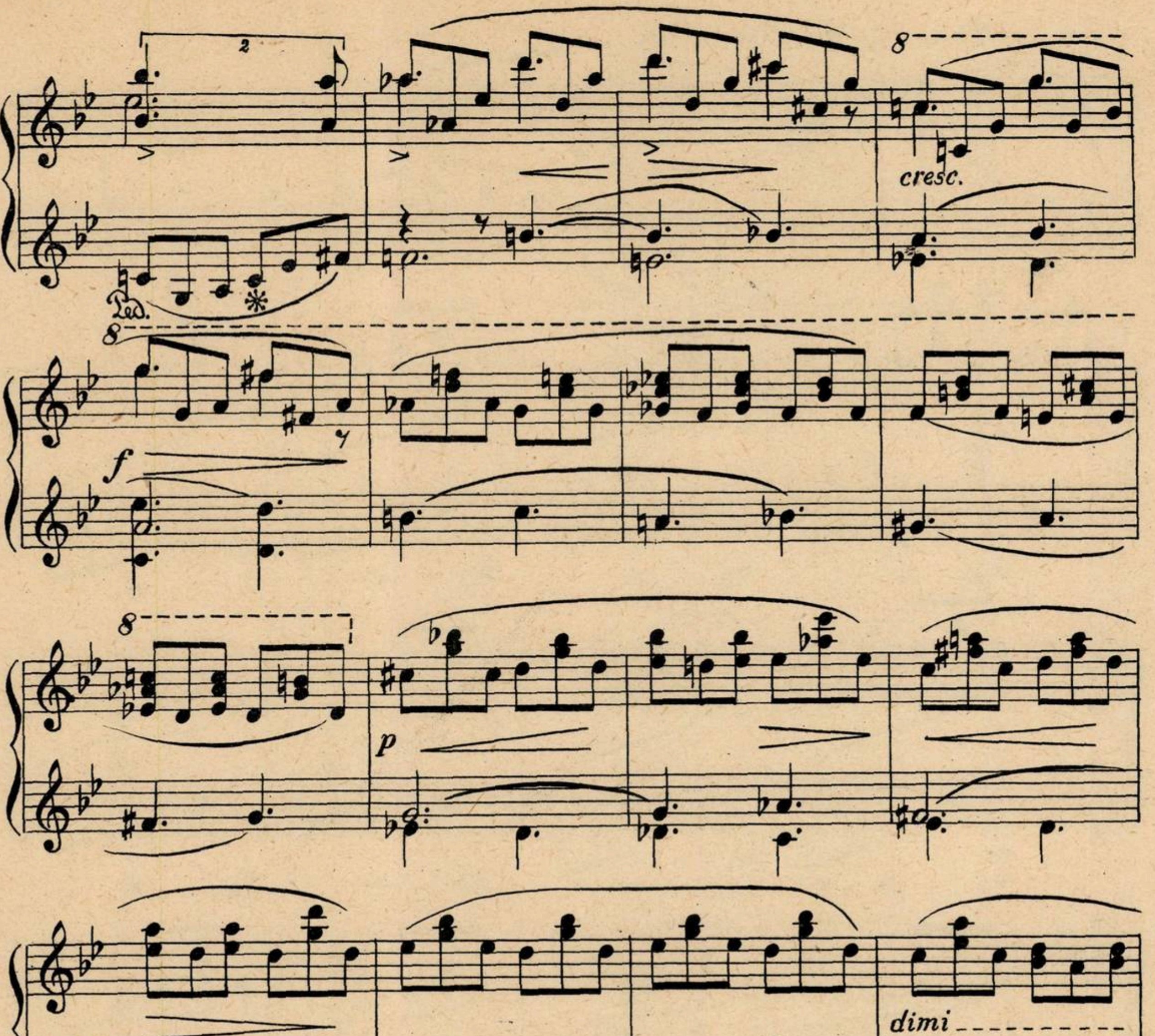

8
f
8
p
dimi
nuen
do sempre
pp
molto più lento quasi
Adagio
rall.
Cantabile molto moderato ♩ = 100
p
legato
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*

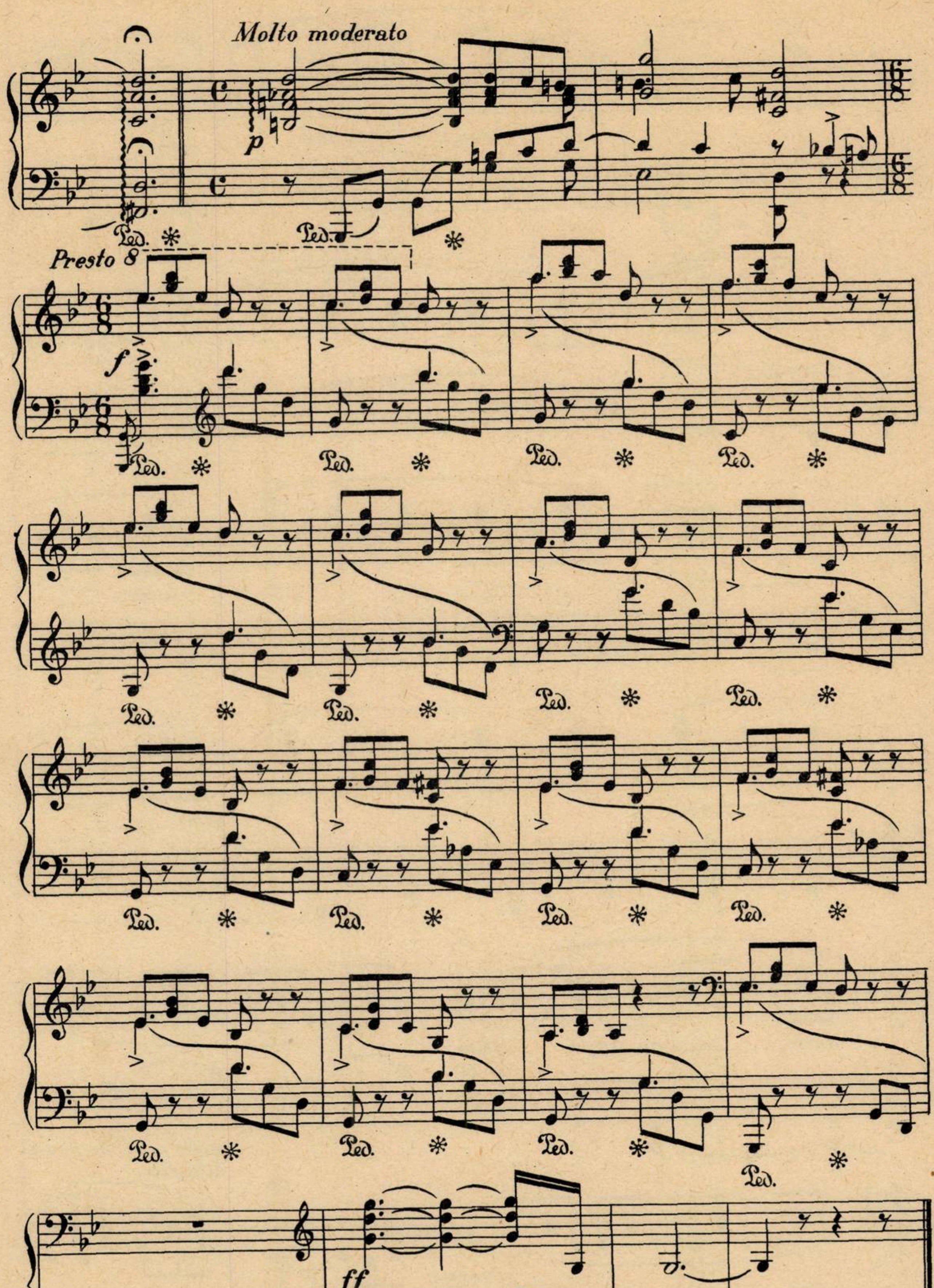

3
cresc.
Ped.
*
Ped.
*
p
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
cresc.
Ped.
*


espress.
p
dimi
nuen
do
pp rit..
pp a tempo
8
cresc.
f
a tempo
ritenuto p
pp legatissimo
Ped.


rit.
p leggiero
una corda
p
p
tre corde
cresc.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
p
cresc.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*


Ped.
*
Ped.
*
cresc.
Ped.
*
dim.
p leggierissimo
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*


2
8
cresc.
Ped.
f
8
8
p
dimi
nuen
do sempre
pp
molto più lento quasi
Adagio
rall.


Molto moderato
p
Ped.
Presto 8
f
ff

BIBLIOTECA „ASTRA„
SIBIU

ÎN

EDITURA MUZICALĂ

au apărut următoarele lucrări:

„TRIO DE COARDE" Partitură de buzunar cu o prefață în limba romînă, franceză și rusă	de *Ludovic Feldman* 54 pagini, lei 20
Idem 1 garnitură știme	16 pagini, lei 48
„132 CÎNTECE ȘI JOCURI DIN NĂSĂUD"	de *Constantin Zamfir, Victoria Dosios și Elisabeta Moldoveanu - Nestor* 192 pagini, lei 25
150 CÎNTECE ȘI JOCURI MAGHIARE În limba maghiară	de *Szegö Iulia și Sebestyén Dobó Klára* 160 pagini, lei 25
OPERE ALESE Lucrarea apare în îngrijirea lui Liviu Rusu	de *Eusebie Mandicevschi* 146 pagini, lei 45

De asemenea, au mai apărut următoarele piese de muzică ușoară și de dans:

„AM ÎNCEPUT SĂ-MBĂTRÎNESC" „MICA SERENADĂ" „CINE N-A IUBIT MĂCAR ODATĂ" „CUM SĂ FAC SĂ MI TE SCOT DIN GÎND"	*H. Mălineanu*
„NOPȚI CU LUNĂ-N BUCUREȘTI"	*Sile Dinicu*
„CÎND DANSEZ CU EL!"	*Florentin Delmar*
„INTRĂ LUNĂ, PE FEREASTRĂ"	*Emanoil Ionescu*
„NOAPTE FĂRĂ LUNĂ"	*Noru Demetriad*

1 exemplar 2 lei

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMINĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani nr. 18-20

Telefon:
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 145

În
EDITURA MUZICALĂ
au apărut următoarele lucrări:

„TRIO DE COARDE“ de *Ludovic Feldman,* partitură de buzunar cu o prefață în limba romînă, franceză și rusă, (54 pagini, 20 lei).

Idem 1 garnitură stime 16 pag., 48 lei.

„132 CÎNTECE ȘI JOCURI DIN NĂSĂUD“ de *Constantin Zamfir, Victoria Dosios și Elisabeta Moldoveanu-Nestor,* (192 pagini, 25 lei).

150 CÎNTECE POPULARE MAGHIARE de *Szegö Julia* și *Sebestyén Dobó Klára,* în limba maghiară (160 pagini, 25 lei).

Eusebie Mandicevschi — OPERE ALESE. Lucrarea apare în îngrijirea lui Liviu Rusu. (146 pagini, 45 lei).

De asemenea, au mai apărut următoarele piese de muzică ușoară și de dans:

H. Mălineanu: „AM ÎNCEPUT SĂ-MBĂTRÎNESC“, „MICA SERENADĂ“, „CINE N-A IUBIT MĂCAR O DATĂ“ și „CUM SĂ FAC SĂ MI TE SCOT DIN GÎND“.

Sile Dinicu: „NOPȚI CU LUNĂ-N BUCUREȘTI“.

Florentin Delmar: „CÎND DANSEZ CU EL!“

Emanoil Ionescu: „INTRĂ LUNĂ, PE FEREASTRĂ“.

Noru Demetriad: „NOAPTE FĂRĂ LUNĂ“.

1 exemplar 2 lei

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
6.42.62
5.21.19

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2. STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 778

Lei 5

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII APRILIE 4/1958

Să adîncim neîncetat studiul învăţăturii leniniste despre artă

S-au împlinit la 10 (22) aprilie 88 de ani de la naşterea lui Vladimir Ilici Lenin, marele întemeietor şi conducător al Partidului comunist şi al Statului Sovietic, genialul teoretician şi conducător al luptei revoluţionare de eliberare a oamenilor muncii de pretutindeni. Numele lui V. I. Lenin a devenit scump maselor populare din lumea întreagă pentru că reprezintă gîndirea cea mai înaintată şi uriaşul spirit organizatoric, ura sfîntă împotriva asupritorilor şi dragostea neţărmurită faţă de popor, pasiunea revoluţionară şi clarviziunea politică datorită cărora revoluţia proletară a ieşit victorioasă. Numele lui V. I. Lenin este legat de o întreagă epocă istorică, de o nouă perioadă în mişcarea de eliberare a maselor muncitoare din întreaga lume, în dezvoltarea marxismului. V. I. Lenin a apărat cu fervoare marxismul împotriva tuturor încercărilor oportuniste de a-l goli de esenţa sa revoluţionară, de a-l revizui. În lupta acerbă cu duşmanii progresului, V. I. Lenin a dezvoltat în mod creator marxismul, potrivit cu noile condiţii de desfăşurare a luptei revoluţionare a clasei muncitoare.

V. I. Lenin a cuprins în sfera preocupărilor sale toate domeniile mari ale gîndirii umane, căutînd să pună tot ce are ea mai bun în slujba luptei pentru triumful ideilor umaniste ale comunismului. Fie că e vorba de politică sau economie, de construcţia de stat sau ştiinţă militară, de filozofie sau artă — noi întîlnim în scrierile lui V. I. Lenin, în faptele vieţii sale, un material de o însemnătate vitală pentru înţelegerea concepţiei marxiste despre lume, pentru lupta revoluţionară.

V. I. Lenin a acordat o atenţie deosebită problemelor artei şi culturii, considerîndu-le puternice mijloace de educare ideologică-revoluţionară a poporului, arme ascuţite în lupta de eliberare a omenirii de sub jugul oricăror exploatatori şi asupritori.

★

V. I. Lenin a fost un pasionat al literaturii şi artei. Cultura sa literară era de o excepţională cuprindere, atît în sfera literaturii clasice ruse cît şi în aceea a literaturii universale. Şi celelalte domenii ale artelor îl pasionau. Astfel, V. I. Lenin a cunoscut muzica încă din cea mai fragedă copilărie. De mic copil a învăţat să cînte la pian, avînd o ureche muzicală foarte bună şi o remarcabilă uşurinţă de a-şi memora melodii. La 8 ani el cunoştea o serie de piese pentru copii şi cînta la patru mîini cu cei mari. O dată cu intrarea în liceu, V. I. Lenin a început să nu se mai preocupe de învăţătura muzicii dar a rămas, în continuare, pînă la sfîrşitul vieţii, un fervent iubitor al ei, înţelegînd-o în subtilele ei nuanţe. Martori ai vieţii lui ne povestesc de seri de muzică în familia Ulianov în care Vladimir Ilici cînta, acompaniat la pian de sora lui, melodii, cîntece şi arii din opere. D. I. Ulianov, fratele lui Vladimir Ilici, scria: „Cînta şi aria lui Valentin din „Faust“: „Dumnezeu îndurător...“, — cînta toate cuvintele, deoarece nu avea nici un rost să scurteze cîntecul, dar cel mai bine, cel mai frumos reuşea să interpreteze pasajul din arie, în care, fără voie, punea o părticică din spiritul lui combativ: „Cînd la luptă va fi dat asaltul, / Voi şti să lupt şi să cad printre cei dintîi / Şi voi fi biruitor unde-i lupta mai grea“ (V. I. Lenin. „Despre cultură şi artă“ ESPLP, pag. 590—1). O seamă de alte mărturii ne evocă dragostea lui V. I. Lenin pentru muzică, preferinţele sale pentru o lucrare sau alta şi, îndeosebi, pentru simfonia „Patetica“ de Ceaikovski şi sonata „Apassionata“ de Beethoven.

Dar Lenin nu vedea în muzică, în artă, *numai* un mijloc de *desfătare*, de plăcere estetică ci şi un puternic *mijloc de educare ideologică*. Astfel, pentru a ne referi tot la muzică, putem aminti de dragostea lui V. I. Lenin pentru cîntecele revoluţionare poloneze. Le învăţase în timpul deportării de la muncitorii polonezi: „Cutremuraţi-vă, tirani!“, „Vînturi vrăjmaşe“ şi „Steagul roşu“. A. I. Ulianova-Elizarova ni-l evocă, în amintirile ei, pe Lenin interpretînd cîntecele poloneze: „Parcă îl văd şi acum pe Volodea plimbîndu-se prin mica noastră sufragerie şi cîntînd cu însufleţire în limba polonă: „Şi luaţi un steag ce se-nroşeşte / De sînge roş de muncitor /“.

Îi plăceau foarte mult cîntecele revoluţionare ale muncitorilor polonezi şi ne spunea cît de *necesar* ar fi să se compună şi pentru Rusia astfel de cîntece...“ (idem p. 588, sublinierea noastră — N.R.) *Arta e necesară revoluţiei* — această idee străbate ca un fir roşu toate scrierile lui Vladimir Ilici — articole, scrisori, observaţii, hotărîri — cu privire la cultură şi artă.

V. I. Lenin nu s-a mulţumit însă să afirme caracterul necesar al artei în revoluţie ci a fun-

2043.
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

damentat teoretic şi a dat indicaţii practice hotărîtoare cu privire la modul în care arta este chemată să slujească nobilele idealuri umaniste ale luptei revoluţionare. Întemeindu-se pe învăţătura lui Marx şi Engels despre artă ca fenomen de clasă şi gnoseologic, V. I. Lenin a elaborat o concepţie armonioasă despre artă ca reflectare specifică a realităţii, despre partinitate, despre tradiţie şi inovaţie în cultură, despre moştenirea culturală, despre existenţa a două culturi în societatea întemeiată pe clase antagonice.

★

Teoria leninistă a reflectării — elaborată la începutul acestui veac în luptă cu concepţiile idealiste ale lui Mach, Avenarius şi Bogdanov — are o extrem de mare însemnătate pentru înţelegerea fenomenului artistic ca fenomen gnoseologic.

Cunoaşterea umană, după cum a arătat Lenin, are legi generale. După cum se ştie, în artă cunoaşterea realităţii se face prin intermediul imaginilor artistice, spre deosebire de ştiinţă în care ea are loc prin mijlocirea noţiunilor şi a raţionamentelor. Spre deosebire de noţiuni şi raţionamente care reprezintă *abstractizări*, imaginile artistice au un *caracter concret-sensorial*. Dar ceea ce uneşte, în esenţă, ştiinţa şi arta este faptul că ele reprezintă forme de reflectare a lumii, a realităţii. Lenin a caracterizat pentru prima oară în mod dialectic, materialist, modul în care se desfăşoară procesul de reflectare a realităţii, procesul de cunoaştere. Cele trei trepte ale acestui proces — percepere senzorială, abstractizare, înapoi la practică — există deopotrivă în procesul cunoaşterii artistice ca şi în cel al cunoaşterii ştiinţifice. Învăţătura marxist-leninistă ne arată că acest proces nu este simplu ci complex, contradictoriu, şi nu trebuie înţeles în mod schematic. Dacă procesul de cunoaştere umană urmăreşte în esenţă aceste trei etape, aceasta nu înseamnă că fiecare om în parte îl reface de la începutul începutului. Pe treapta abstractizării apare posibilitatea *comunicării ideilor, preluării ideilor etc.* În procesul istoric al cunoaşterii umane, gîndirea abstractă se întemeiază adesea pe preluarea datelor oferite de înaintaşi sau contemporani, pe cunoaşterea ideilor altor gînditori. Ciclul cunoaşterii nu este în acest caz desfăşurat în întregime de un singur gînditor ci apare ca un fenomen social, istoric. Acest aspect are o deosebită însemnătate pentru înţelegerea procesului *educaţiei* fenomenului *continuităţii* gîndirii ştiinţifice, gîndirii estetice. Şi în cazul procesului de creaţie artistică asistăm la fenomene de percepere indirectă a realităţii zugrăvite de către creator. În muzică, de exemplu, cînd Enescu recrea tragedia lui Sophocle — „Oedip" — el era departe de a fi perceput în mod concret-sensorial realitatea antică greacă, pe care o cunoştea doar din documente artistico-ştiinţifice-filozofice. Şi, totuşi, a creat o capodoperă, întrucît esenţa umană, perenă, a tragediei, dincolo de învelişul ei istoric, era apropiată de sensibilitatea şi gîndirea sa. În afară de aceasta, în procesul cunoaşterii umane un rol extrem de însemnat îl are *fantezia.* Aceasta îngăduie creatorului, care nu a participat efectiv la un anumit fenomen, să-l evoce, să-l „trăiască" şi să-l zugrăvească. Acest aspect a fost adesea subliniat de V. I. Lenin care arăta că reflectarea *„nu este* un act simplu nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, un caracter dublu, zigzagat, care *cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă" (V. I. Lenin : Caiete filozofice, ESPLP, p. 300). Lenin sublinia justeţea observaţiei lui Pisarev, care spunea : „Cînd între vis şi viaţă există un oarecare punct de contact, atunci totul e în ordine".

Pe treapta secundară a cunoaşterii — pe treapta abstractizării şi tipizării — procesul e deosebit de complex. Puşkin arăta că în momentul „inspiraţiei" năvăleau în mintea lui imagini, rime dar şi gînduri pe care le reţinea sau le respingea. *Acest proces complex,* în care fantezia, imaginaţia şi gîndirea lucidă se ţin de mînă, poartă numele de „inspiraţie". Teoria leninistă a reflectării nu neagă cituşi de puţin rolul fanteziei, rolul „inspiraţiei", dar explicîndu-i mecanismul lăuntric o pogoară din sferele celeste pe pămînt. Inspiraţia nu este punctul de plecare al actului creator deşi poate să apară ca atare artistului care „în focul ei" creează ; dar substanţa din care se hrăneşte inspiraţia este sorbită din complexul de viaţă, gîndire, cultură, artă, în care este cuprins creatorul şi care l-a marcat în mod mai evident sau mai subtil şi care este punctul de plecare al fanteziei şi gîndirii sale.

Adesea creatorul fetişizează inspiraţia, considerînd-o *alfa* şi *omega* activităţii artistice. Acest lucru nu este de mirare întrucît creatorul caută diferenţa specifică, elementul care este neobişnuit la el şi care-i îngăduie să zămislească artă, spre deosebire de alţii. Şi nu încape îndoială că talentul artistic — adică, în esenţă, capacitatea specifică de a face legătura între realitatea percepută şi imaginea artistică (fie ea literară, plastică, muzicală sau cinematografică) — se concretizează pentru el în *„inspiraţie"*. Dar, în acelaşi timp, ca toţi semenii săi, artistul trăieşte în realitate, ia parte activă la ea, acumulează percepţii, idei, imagini, *care vor constitui baza, punctul de plecare al fanteziei sale creatoare.* Acest punct de plecare poate fi uitat de artist, cu atît mai mult de muzician care, cum spunea Enescu, „lucrează fără model". Dar în explicarea ştiinţifică a procesului de creaţie nu se poate să nu se ţină seama de existenţa tuturor etapelor în desfăşurarea acestuia.

Dacă legile de bază ale cunoaşterii umane sînt unice, formele de reflectare, chiar în sînul artei, sînt variate. Dacă literatura foloseşte exclusiv cuvinte, noţiuni, pentru a evoca realitatea în imagini literare în care *raţionamentele* nu-şi găsesc decît un minim loc (deşi există o *logică* a *succesiunii imaginilor literare*), dacă pictura foloseşte imaginea plastică, încremenită, pe un singur plan, dacă sculptura foloseşte imaginea plastică în trei dimensiuni, dacă muzica folosește imagini sonore, moduri de organizare a universului sunetelor — în esență, însă, în toate artele întîlnim aceeași pornire de la viață, același complex de abstractizare-tipizare, de fantezie și gîndire lucidă, și aceeași realizare concret-sensorială a expresiei, a imaginii artistice. Existența acestor legi generale comune ale diferitelor arte constituie o dovadă a caracterului neștiințific al teoriilor despre „specificul absolut" al muzicii (în sensul inexistenței vreunei legături între viață și muzică și al autonomiei absolute a formelor sonore), teorii care constituie justificarea academismului, a manierismului, a formalismului în muzică. Intr-adevăr, dacă formele sonore au o independență absolută, atunci orice preluare de asemenea forme de la alte lucrări, fără a ține seama de conținutul lăuntric, determinant, de contextul lor poetic specific, este justificată, ceea ce deschide calea academismului, a manierismului care sînt de fapt variante „cuminți" ale formalismului. Și dacă criteriul de valoare al unei muzici este doar de ordinul formei (și nu al corespondenței formei cu conținutul și al veridicității și însemnătății acestui conținut) atunci se justifică orice elucubrații formaliste.

In același timp, existența unor specificuri, relative ale fiecărei arte pune problema cercetării diferențiate a posibilităților și limitelor fiecărei arte. A studia unele caracteristici proprii unei arte și a pretinde ca altă artă să răspundă acelorași caracteristici este o greșeală evidentă, respinsă de marxism, care cere studierea *esenței comune* dar și a *specificului* oricărui fenomen social. Acest aspect are o mare însemnătate în combaterea celor care au pretins, de pildă, că numai muzica avînd un caracter concret-literar-faptic, muzica ajutată de text, ar avea însemnătate. Or, evoluția muzicii a dovedit că de la melodiile instrumentale populare la complexe creații ale compozitorilor în genurile sonatei instrumentale, simfonice etc. s-au creat capodopere de artă, care, deși fără program, au o însemnătate social-artistică uriașă. A nega însemnătatea unor asemenea lucrări înseamnă a văduvi muzica de mari resurse artistice, a o limita din cauza unei optici mioape. Pe de altă parte, practica a arătat că asemenea lucrări contribuie din plin, alături de cele cu program, la educarea demnității umane, a mîndriei pentru ceea ce creează *Omul.* V. I. Lenin a exprimat aceasta în puține cuvinte, după ce auzise sonata „Apassionata" de Beethoven: „Nu cunosc ceva mai bun decît „Apassionata", aș fi în stare s-o ascult în fiecare zi. O muzică minunată, supraomenească. Intotdeauna mă gîndesc cu o mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot face oamenii" (V. I. Lenin: „Despre cultură și artă". ESPLP, p. 612). Această mîndrie, această demnitate poate fi un stimulent la lupta pentru desfășurarea deplină, largă a celor mai bune calități ale omului și pentru zdrobirea tuturor piedicilor care stau în calea acestei descătușări, poate fi un stimulent în mobilizarea la luptă pentru progresul, pacea, libertatea omenirii. Ca atare se dovedește că muzica, în întregimea ei, cu toate resursele ei, poate servi progresul și deci toate genurile ei, și nu numai cele care au contingențe cu alte arte, cu literatura, sînt nu numai utile dar și necesare.

★

De o uriașă însemnătate pentru artă este învățătura leninistă despre partinitatea comunistă în activitatea creatorului. In cunoscutul articol „Organizația de partid și literatura de partid", scris în anul 1905, V. I. Lenin a arătat că a fi însuflețit de partinitate comunistă înseamnă a-ți pune tot talentul, toată forța de muncă în slujba cauzei generale a luptei pentru traducerea în viață a idealurilor umaniste socialiste. V. I. Lenin a arătat că niciodată nu a existat artă în afara societății, în afara unui anumit angrenaj, în care era „o rotiță și un șurub". Dacă unii artiști, de bună credință chiar, credeau că arta lor este „independentă de politică" sau nici nu-și puneau problema raportului dintre artă și viața socială, aceasta nu însemna că arta lor nu face parte din conștiința socială a vremii lor, slujind forțelor înaintate sau forțelor retrograde. Totodată Lenin arăta că un mare artist nu poate să nu cuprindă în opera sa adevărul vieții, măcar parțial, și întrucît adevărul este revoluționar, să nu contribuie la mersul înainte al societății umane. Aristofan și Voltaire, Goya și Musorgski, Caragiale și Beethoven și-au pus „verdictul" asupra unor fenomene sociale și arta lor a fost cu atît mai puternică. Ei trezeau conștiințele la realitate arătîndu-le măreția omului dar și mizeria lui, drama lui, ei țineau trează demnitatea umană, mîndria omenească și, în numele acestei demnități, acestei omenii, erau dărîmate citadele de obscurantism, tiranie. Și astăzi în lume, cînd în era atomică se pun probleme vitale ale existenței omenirii, a preamări omul înseamnă a încuraja și stimula tot ce luptă pentru mersul înainte al omenirii, pentru zădărnicirea planurilor distrugătoare, înseamnă a fi însuflețit de o înaltă conștiință partinică, umanistă. In preziua războiului, cînd forțele barbare fasciste deveneau tot mai agresive, Prokofiev compunea... „Romeo și Julietta". Era oare aceasta o fugă de realitate, un „idilism" paradoxal în fața unei tragedii iminente? La prima vedere s-ar putea crede aceasta, dar ar fi greșit. Frumusețea, umanismul profund al baletului erau imbolduri întru apărarea omeniei, imbolduri de luptă împotriva neomeniei. Acest mesaj umanist devine și mai clar în contextul creației lui Prokofiev, care cuprindea în acea vreme și cîntece de masă și muzica la filmul patriotic „Aleksandr Nevski", în care se zugrăvește înfrîngerea cotropitorilor teutoni de către oștile ruse. In complexul operei lui Prokofiev se înțelege mai bine înalta conștiință a rolului social al artistului, care a prezidat și la compunerea capodoperei „Romeo și Julieta".

In această lumină ne apare cît se poate de clară și atitudinea leninismului față de moștenirea culturală. V. I. Lenin a arătat că în orice societate împărțită în clase antagonice există două culturi — una democratică, progresistă și alta retrogradă, antipopulară — și s-a ridicat împotriva atitudinii proletcultiste față de moștenirea culturală, atitudine foarte viu exprimată în versurile unui poet proletcultist: „/În numele zilei de mîine lui Rafael să-i dăm foc, / Să distrugem muzee, să strivim toate florile artei". (V. I. Lenin: „Despre cultură și artă" ESPLP, p. 42). Totodată însă Lenin s-a ridicat și împotriva teoriei „torentului unic" al culturii, adică împotriva admiterii întregii moșteniri culturale a trecutului, atît de contradictorie și cuprinzînd, alături de capodopere de umanism, creații profund reacționare, antiumaniste. Lenin a arătat că din trecut nu preluăm decît ceea ce este democratic, progresist, cu adevărat umanist.

Umanismul socialist nu este utopic ci legat de știința traducerii în viață a idealurilor sale. Partinitatea comunistă cere ca să nu te limitezi la creații cu caracter umanist general ci să acorzi însemnătatea meritată indicării *căilor* de realizare a idealurilor. De aici decurge și marea însemnătate a *creației-manifest,* a lucrărilor legate de anumite acțiuni politice concrete. Cîntecul de masă, cîntecul satiric are în acest sens un mare rol de jucat.

În complexul vieții noastre muzicale se constată succese de seamă pe toate fronturile creației, succese care arată înflorirea artei muzicale în anii puterii populare. Succesele generale nu ne pot face să nu remarcăm însă faptul că mai dăinuie lipsuri. Acestea sînt deosebit de evidente în domeniul interpretării muzicii, adică al acelei verigi însemnate care asigură legătura între compozitori și ascultători. În activitatea interpreților, partinitate în artă înseamnă a alege din uriașul repertoriu mondial acele creații capabile a educa oamenii muncii în spiritul înaltelor idealuri socialiste și a le tălmăci cu măiestrie. Oare nu este normal ca în rîndul acestor creații muzica romînească nouă să ocupe un loc de frunte? Cu toate acestea, în multe cazuri, atît la ansambluri cît și la soliști, această nobilă menire este dată uitării. Vedetismul, minima rezistență, sprijinirea pe „autoritatea clasică" fac ca activitatea de propagare a muzicii noi romînești să fie lăsată pe planuri secundare. Cercetînd programele concertelor filarmonicilor din provincie (și chiar ale unor orchestre bucureștene) se poate constata o formală programare de piese romînești, și uneori nici măcar aceasta. Unii apreciați soliști, care obțin succese peste hotare, nu prezintă în concertele lor nici o lucrare romînească. Dar oare cine este mai apt a arăta lumii succesele obținute de muzica noastră nouă decît acești soliști? Este drept că și critica noastră nu a acordat suficientă atenție acestei probleme de vitală însemnătate. Revista „Muzica" își propune să analizeze în numere viitoare această situație intolerabilă din domeniul repertoriilor de muzică simfonică, de cameră, ușoară, de mase etc. Indiferentismul sau interesul formal față de unele aspecte ale programării creației noastre — cum ar fi cîntecul de masă — se constată și la ansambluri de cîntece și dansuri, la radio etc.

Partinitatea comunistă cere interpreților și prezentarea la un înalt nivel a muzicii. Succesele mari obținute peste hotare stau mărturie a talentelor excepționale și bine pregătite de care dispunem în număr mare. Dar și în acest caz trebuie să ne referim la slabul nivel la care se prezintă adesea arta interpretativă în provincie și în Capitală. Unele manifestări de la opere — la București, Timișoara, Cluj, Iași — au un nivel scăzut și, ca atare, nu contribuie la educarea estetică a spectatorilor. Este o datorie a criticii noastre muzicale să militeze și pentru justa soluționare a acestor probleme.

★

Învățătura leninistă despre reflectarea realității în artă și despre partinitate stă la temelia metodei realismului socialist. Această înaintată metodă de creație cere de la artist zugrăvirea veridică a realității în perspectiva ei și educarea iubitorului de artă în spiritul umanismului socialist. Se înțelege, în lumina celor arătate mai sus, cît de larg cuprinzătoare este metoda realismului socialist. Într-adevăr, pe temeiul acestor cerințe cardinale, s-au dezvoltat și înfloresc stiluri dintre cele mai variate întrucît, cum spunea V. I. Lenin, în domeniul artei *„este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului"* (id. p. 51). Pe temeiul deosebirilor naționale, al celor de sensibilitate individuală au apărut în arta realist-socialistă creații aparținînd unor diferite școli naționale și, chiar în sînul acestor școli, creații foarte variate ca stil personal. Departe de a fi o metodă sectară, academică, realismul socialist are valențe multiple și este strîns legată de arta inovatoare. Se înțelege că temele noi ale artei socialiste nu pot fi tratate fără înnoirea mijloacelor, formelor artistice. Dar în același timp, întemeindu-se pe cercetarea istoriei artelor și pe practica revoluționară, V. I. Lenin atrăgea atenția asupra *modei inovatoriste,* arătînd că ea nu corespunde cerințelor artei noi. Într-adevăr, inovația formală, nelegitimată de un conținut, nu poate aduce nimic bun. În artă conținutul însemnat și inventivitatea în formă sînt strîns legate. Mulți din inovatori au fost trecuți de către istorie pe planuri secundare întrucît inovațiile lor în muzică nu erau nutrite de un profund conținut. Prokofiev arăta în „Autobiografia" sa că muzicianul cu inventivitate dar fără conținut riscă să-și vadă inovațiile preluate de un alt compozitor, care, folosindu-se în opere cu un bogat conținut, să treacă pe primul plan lăsîndu-l în umbră pe „inovator", care va fi curînd uitat. Se poate spune că acest lucru este întru totul valabil în ceea ce privește muzica din vremea noastră. Inovațiile aduse de generațiile de compozitori care se succed în veacul nostru sînt deosebit de interesante și nu există nici un motiv pentru care nu ar fi studiate în adîncime și, potrivit împrejurărilor și necesităților, preluate de arta realist-socialistă. Multe din aceste inovații apar însă în cadrul unor lucrări avînd o orientare potrivnică realismului și sînt legate de diferite curente decadente. Dar, de-a lungul veacurilor putem observa că muzica s-a dezvoltat și, deși uneori creații sau chiar ansambluri de creații erau generate dintr-o pornire subiectivă greșită sau erau greșit teoretizate, ea se întemeia întotdeauna în dezvoltarea ei pe experiența anterioară (care cuprindea și aceste ansambluri de creații). De pildă, scriind în spiritul dominant al vremii, J. G. Walther arăta în ale sale „Praecepta der Musikalischen Komposition“ (1708) că muzica este o știință cerească, cu o putere și eficiență supranaturală, fapt dovedit de o serie de versete biblice (Zidurile Jerichonului dărîmate prin sunetul trîmbițelor ș.a.m.d.). Volumul lui Walther conține și o serie de precepte concrete de compoziție, curente și ele, ca și concepția idealistă estetică, în acea vreme. Oare arta ulterioară s-a dispensat de aceste precepte componistice (contrapunctice etc.) întrucît erau legate de o concepție idealistă ? Practica ne arată că încetul cu încetul a fost înlăturată zgura estetică idealistă și mijloacele concrete au fost înțelese în adevărata lor natură, dezvoltate și folosite. Astăzi asistăm la un fenomen asemănător. Esteticieni decadenți militează pentru nonexpresivitatea muzicii, pentru nonemoționalitatea ei și unii compozitori merg pe linia aceasta în dezvoltarea tehnicilor dodecafonice, seriale, în dezvoltarea muzicii electronice, concrete etc. S-ar părea că împreună cu estetica decadentă trebuie să respingem întru totul și tehnicile respective cu care ea este ilustrată. Dar practica arată că unii compozitori, în lucrări de valoare, orientate într-o direcție întru totul diferită, folosesc de pildă tehnica serială pentru *a obține expresia* pe care o doresc (de ex. A. Mendelsohn în oratoriul „1907“, T. Olah în cantata sa, sau Doru Popovici în „Porumbeii morții“ — lucrări cu un conținut progresist). În practica montajelor radiofonice se folosesc o serie de mijloace ale „muzicii concrete“ (zgomote suprapuse, benzi inversate etc.) dar, în vreme ce esteticienii „muzicii concrete“ le absolutizează, socotind că „muzica concretă“ ar urma să înlocuiască „muzica veche“, noi nu le atribuim decît rolul de mijloace auxiliare capabile a întări caracterul realist al imaginii radiofonice. Astăzi, în lumina esteticii marxiste-leniniste, noi înțelegem exact locul pe care-l au aceste tehnici în ansamblul mijloacelor de expresie, nu le absolutizăm și nu le respingem în mod total. Respingem însă cu hotărîre estetica decadentă construită în jurul lor, estetică ce afirmă că „adevărata avangardă filozofico-științifică și artistică este „nonsensul“ (iraționalul) — adevărată școală a imaginației, libertății mentale și fanteziei“ (vezi „Arts“ 19/25 februarie 1958). Se înțelege că o asemenea estetică este incompatibilă cu adevărul, cu realismul artei progresiste, socialiste. Critica noastră este chemată să combată cu sporită putere aceste aspecte ale esteticii burgheze contemporane, să facă o critică multilaterală și în acest domeniu.

*

V. I. Lenin a fundamentat învățătura marxistă despre caracterul popular și accesibilitatea artei. Încă înainte de revoluție, V. I. Lenin arăta că problema largii răspîndiri a culturii în mase nu poate fi rezolvată doar prin crearea unei culturi populare, accesibile, ci prin crearea condițiilor materiale pentru ca poporul să se poată bucura de bunurile culturii. Referindu-se la opera lui Tolstoi, Lenin arăta : „Pentru ca marile sale opere să devină într-adevăr un bun al *tuturor,* trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva orînduirii sociale care a osîndit milioane și milioane de oameni la ignoranță, la abrutizare, la o muncă de ocnaș și de mizerie, trebuie înfăptuită revoluția socialistă“. (Lenin „Despre cultură și artă“ ESPLP, p. 108). După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, în fruntea Puterii Sovietice, Lenin a luat o serie de măsuri menite a crea condițiile largii culturalizări a maselor, a inițiat o uriașă revoluție culturală. „Pentru ca arta să se poată apropia de popor și poporul de artă, spune Lenin, trebuie mai întîi să ridicăm nivelul general de instrucțiune și cultură“ (V. I. Lenin „Despre cultură și artă“ ESPLP, p. 657). V. I. Lenin cerea artei să contribuie activ la această acțiune. Sînt bine cunoscute cuvintele lui V. I. Lenin cu privire la faptul că arta aparține maselor și trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele, „să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice“. Militînd pentru o artă cu caracter popular, Lenin s-a ridicat întotdeauna împotriva codismului în această problemă, împotriva vulgarității în artă. „Muncitorii și țăranii noștri merită ceva mai mult decît niște jocuri de circ. Ei au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață“. (V. I. Lenin „Despre cultură și artă“. ESPLP, p. 620). Despre Demian Bednîi, Lenin, deși sublinia însemnătatea agitatorică a artei sale, spunea : „E cam grosolan. Merge în coada cititorilor, cînd de fapt trebuie să fie cu un pas înaintea lor“. Pe aceeași linie se înscriu cuvintele lui V. I. Lenin cu privire la „scriitorul popularizator“ și „scriitorul vulgar“ : „Scriitorul popularizator nu presupune un cititor care nu gîndește, care nu vrea sau care nu știe să gîndească, dimpotrivă, el presupune la cititorul nedezvoltat o serioasă intenție de a lucra cu capul și-l *ajută* să facă această muncă serioasă și grea, îl conduce, ajutîndu-l să facă primii pași și învățîndu-l să meargă mai departe singur. Scriitorul vulgar presupune un cititor care nu gîndește și nici nu este capabil să gîndească...“ (V. I. Lenin „Opere vol. 5, p. 297, ESPLP). Referindu-se la aceeași problemă V. I. Lenin mai scria cu alt prilej „...Nu trebuie să vă intimidați dacă, citind această lucrare, n-o veți înțelege dintr-o dată. Asta nu izbutește aproape niciodată, nimănui. Revenind însă la această lucrare după un timp oarecare cînd vi se va trezi interesul pentru ea, veți ajunge să o înțelegeți în cea mai mare parte, dacă nu chiar în întregime“. (Opere vol. 29, ESPLP, p. 457). Aceste teze leniniste au o deosebită însemnătate pentru înțelegerea justă a problemei caracterului popular și a accesibilității muzicii, pentru respingerea oricăror tendințe de aristocratism ca și de vulgarizare în acest domeniu.

După cum se știe, la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. au loc periodic întîlniri între compozitori și muncitori la care se fac audiții de muzică. Numeroși muncitori și-au exprimat recunoștința că, la aceste audiții, li se pune nu numai muzică de o factură extrem de simplă ci și muzică mai complexă, despre care li se vorbește. Ei și-au exprimat mulțumirea că li se arată încrederea că pot înțelege aceste lucrări mai complexe și au declarat că în mare măsură ele le-au plăcut și i-au interesat.

Ideea efortului bilateral în problema caracterului larg accesibil, ideea creării celor mai bune condiții concrete de educație, constituie idei de bază ale învățăturii leniniste despre accesibilitate și caracterul popular al artei.

★

Învățătura leninistă în domeniul artei este de o uriașă bogăție. În problemele cardinale ale activității de zi cu zi a creatorilor ea vine să aducă lumină, să arate calea cea mai bună de soluționare a lor. V. I. Lenin a subliniat în nenumărate rînduri cît de mult tact este necesar în politica artistico-culturală. „În problemele culturii — spunea Lenin — pripeala și excesul de zel strică mai mult ca orice“ (V. I. Lenin „Despre cultură și artă“ ESPLP, p. 435). „Trebuie să ne pătrundem de o neîncredere salvatoare față de mersul prea grăbit înainte, față de orice lăudăroșenie“ (id. p. 436). Totodată Lenin arăta că liberalismul, haosul în politica culturală sînt intolerabile. „Noi sîntem comuniști — arăta V. I. Lenin. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucișate și să lăsăm haosului posibilitatea să se dezvolte în orice direcție. Noi trebuie să conducem în mod sistematic acest proces și să-i organizăm rezultatele“ (id. p. 616). După aceste teze leniniste se conduce și Partidul nostru în politica sa în domeniul culturii și artei. Marile succese obținute de cultura noastră nouă în anii puterii populare stau și ele mărturie a rodniciei acestei politici, a victoriei principiilor leniniste dătătoare de avînt în toate domeniile noastre sociale.

Probleme actuale ale muzicii noastre în dezbaterea Uniunii Compozitorilor și Conservatorului

Înflorirea neîncetată a creației și vieții noastre muzicale, dezvoltarea acestora în pas cu cerințele tot mai ridicate ale culturii socialiste necesită dezbaterea unor probleme complexe, de cea mai înaltă răspundere pentru progresul muzicii noi din patria noastră.

În ultima vreme, atragerea în discuție a celor mai competente forțe pentru adîncirea acestor probleme a constituit o preocupare de bază a Uniunii Compozitorilor. Dacă ne limităm numai la actuala stagiune de lucru, trebuie să consemnăm dezbaterile care au avut loc în cadrul comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor din decembrie 1957 în legătură cu problemele și orientarea generală actuală a creației muzicale romînești, cu aspecte ale dezvoltării diferitelor genuri sau cu diferite forme de susținere și difuzare a creației, urmate apoi de plenarele fiecărei secții și cenaclele publice săptămînale. În această perioadă au fost puse în aplicare acțiunile nou inițiate, menite să lărgească sfera de activitate a Uniunii, cum sînt întîlnirile compozitorilor cu oamenii muncii, audițiile de muzică romînească și universală veche și contemporană, întîlniri cu oaspeți de peste hotare etc. Folosul acestor acțiuni dovedindu-se din ce în ce mai însemnat, conducerea Uniunii se străduiește să le susțină în viitor cu avînt și energie.

Totodată, Uniunea Compozitorilor a deschis o campanie de atragere și angrenare în muncă a instituțiilor cu răspundere în viața muzicală, pentru o colaborare și mai strînsă în vederea sprijinirii muzicii noastre. Astfel, au avut loc în această perioadă cenacle comune de lucru la care au participat alături de Uniunea Compozitorilor, creatori din domeniul cinematografiei și al discului. Deși la început de drum, această formă de conlucrare se dovedește cu frumoase perspective.

În cadrul acestei campanii, Uniunea Compozitorilor, în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, a organizat un simpozion pe tema : „Probleme actuale ale creației romînești“, *care a avut loc la 25 martie a.c. în localul Conservatorului. Au participat compozitori, muzicologi, membri ai Uniunii, cadre didactice și studenți ai Conservatorului, organe de partid și ale Ministerului Învățămîntului și Culturii.*

Luînd cuvîntul pentru a lămuri scopul și perspectivele care se deschid acestei colaborări, compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor și profesor la Conservator, a spus :

„Noi, compozitorii, ne-am deplasat în mijlocul profesorilor de la Conservator, avînd în vedere strînsele legături care există între noi. Mulți compozitori sînt şi profesori ai acestei instituţii şi aproape toţi am învăţat pe aceste bănci. Cele mai importante probleme ale muzicii noastre sînt probleme comune ale instituţiilor noastre. Nu am intenţia să fac un studiu aprofundat şi larg referitor la problemele actuale ale creaţiei muzicale din ţara noastră. Vrem să vă atragem în discuţii şi să vă ascultăm părerea. Considerăm aceasta ca o continuare a dezbaterilor ce au avut loc în plenara lărgită a comitetului Uniunii din decembrie 1957. S-a hotărît de comun acord cu conducerea Conservatorului, ca dv. cei care nu faceţi parte din Uniunea Compozitorilor şi deci n-aţi participat la dezbaterile amintite, să vă informaţi asupra problemelor citind revista „Muzica“ nr. 12 din decembrie 1957. În baza acestei documentaţii, vă rog să luaţi azi cuvîntul şi să vă spuneţi părerea. Să facem un adevărat „simpozion“.

Intrînd în expunerea problemelor ce se cer a fi discutate, primul secretar al Uniunii a spus :

„Aşa cum bine ştiţi, toată lumea de azi se află într-o mare prefacere, într-o frămîntare perpetuă, care cuprinde deopotrivă toate domeniile de activitate omenească.

„În domeniul artei, problemele ce se dezbat sînt totuşi mult mai puţin la îndemîna marilor mase, spre deosebire de alte probleme care pot fi înţelese şi dezbătute mai uşor. Este vorba de problemele de estetică, de creaţie, ce trebuie dezbătute cu o înaltă profesionalitate şi care nu se pot pune în discuţie cu succes decît într-un cerc competent de specialişti, de interpreţi, creatori şi îndrumători pedagogi aşa cum este acesta, cerc de cea mai înaltă calificare.

„Fără îndoială că aceste probleme pe care vrem să le dezbatem în forul Uniunii Compozitorilor şi al Conservatorului, sînt probleme de specialitate şi am dori să le adîncim ca atare între specialişti.

„Există în momentul de faţă două lumi, care se deosebesc fundamental : o lume socialistă şi o lume a capitalismului. Fiecare îşi are morala, estetica şi problemele ei caracteristice. Dar desigur că aceste două lumi nu trăiesc fără contact iar contingenţele lor sînt permanente, fapt care cere o serioasă analiză.

„În acest complex mondial de frămîntare pe toate planurile — inclusiv artistic — ţara noastră participă din plin, făcînd parte din grupul de ţări care au înţeles mai devreme ca altele misiunea ce le revine în asemenea momente istorice ale dezvoltării societăţii omeneşti.

„Muzica romînească este azi în plină ascensiune. Ea obţine din ce în ce tot mai mari succese. Dezvoltarea muzicală din ţara noastră a luat un deosebit avînt începînd după 1944, apoi din 1948 — şi mai intens din 1953—54, de cînd a început să cuprindă larg întreaga viaţă culturală a oamenilor noştri. Din ce în ce mai mult se manifestă în oameni dorinţa de a asculta muzică bună, de a menţine legătura cu arta şi valorile ei. Poporul nostru păstrează şi dezvoltă folclorul — plămădit în decursul veacurilor — tot mai mulţi oameni simt nevoia de a se instrui, de a interpreta muzica, de a crea şi de a asculta muzică.

„În acest angrenaj, muzica romînească este menită să-şi împlinească rosturile ei de a fi un factor de mobilizare, de înălţare sufletească şi de susţinere a tuturor acţiunilor mari ce se duc azi în ţară la noi.

„Nu se mai poate vorbi azi de muzica romînească, fără să se vorbească de Uniunea Compozitorilor. Şi să-mi permiteţi să vorbesc cu entuziasm despre această Uniune care nu este numai a noastră, ci a înaintaşilor noştri, a dv. a tuturor, a întregului popor şi a viitorului nostru. Uniunea Compozitorilor este un factor puternic de orientare în domeniul creaţiei muzicale, un stîlp puternic de susţinere a celor mai bune acţiuni duse pentru sprijinirea creaţiei romîneşti, este o adevărată chezăşie pentru buna dezvoltare a muzicii noastre în viitor.

„Aceste lucruri trebuie cunoscute foarte bine şi de cît mai mulţi oameni. În acest scop am să vă explic în cîteva cuvinte organizarea şi principiile de activitate ale instituţiei noastre, mai ales pentru acei care nu participaţi direct la viaţa Uniunii Compozitorilor.“

Vorbitorul a expus, în continuare, modul de organizare şi de lucru al Uniunii, subliniind printre altele :

„În ultimul timp, Uniunea Compozitorilor, ca şi marile instituţii de artă din ţară, s-a angrenat în mişcarea culturală internaţională, în care din ce în ce mai mult sîntem evidenţiaţi. Asupra acestui punct nu trebuie să stărui prea mult, fiecare cunoaşte succesele creaţiei şi interpretării romîneşti peste hotare. Tot mai mulţi sînt oamenii care ne laudă şi se interesează de creaţia noastră muzicală.

„Uniunea Compozitorilor îşi întinde activitatea asupra întregii vieţi muzicale din ţară. Ea are filiale în centrele importante, ducînd pe această cale o susţinută luptă de orientare sănătoasă şi de promovare a muzicii noastre.

„Plenara lărgită a compozitorilor din decembrie 1957 este cea mai recentă manifestare dusă în jurul problemelor creaţiei noastre muzicale. Ca şi în celelalte plenare ale comitetului, după ce s-au ascultat rapoartele respective, au avut loc discuţii pe marginea lor şi a referatelor expuse (asupra referatului tov. Alfred Mendelsohn, care a tratat realismul socialist şi partinitatea în artă).

„S-a dus o discuţie largă asupra conţinutului, formei, măiestriei, s-a arătat în aceste dezbateri rămînerea în urmă a unor genuri (a celui programatic, a genului vocal-simfonic). În privinţa muzicii uşoare s-a discutat despre invazia muzicii străine la noi şi consecinţele pentru dezvoltarea genului. În timp ce muzica noastră uşoară este mult apreciată peste hotare, noi importăm şlagăre ieftine. Desigur că nu s-au lăsat la o parte nici succesele obţinute în toate domeniile, alături de critica tăioasă care s-a făcut fiecărui sector.

„S-a pus apoi problema difuzării şi a susţinerii muzicii romîneşti, prin toate mijloacele posibile. In toate aceste probleme pe care vi le enunţ şi vi le amintesc, aveţi şi dv. un cuvînt de spus.

„S-au discutat probleme de muzicologie, pornind de la acelea ale criticii — aceste probleme au fost de asemenea dezbătute aici, în Conservator, la unul din simpozioanele trecute.

„S-a vorbit despre preocupările secţiei de Istoria Muzicii — în legătură cu apariţia unor monografii, cu elaborarea acelei mult visate Istorii a muzicii romîneşti. Ultimele noastre tipărituri legate de istoria muzicii au avut mare succes de librărie, ceea ce dovedeşte interesul publicului, al marilor mase pentru acest domeniu. Este o imperioasă datorie la care ne cheamă partidul în acest moment. Trebuie să ducem o acţiune de reînviere a unui înalt şi cald patriotism în inimile oamenilor noştri. Este aici o problemă legată de catedra de Istoria Muzicii de la Conservator, care, împreună cu membrii Uniunii şi studenţii de la Muzicologie, trebuie să pornească la lucru în vederea punerii în lumină a trecutului nostru muzical.

„S-a înfiinţat la Uniune o secţie didactică, socotită astăzi ca una din cele mai active secţii ale noastre. Cu această secţie, profesorii Conservatorului trebuie să intre imediat în legătură Vrem sugestiile dv.

„In ceea ce priveşte tineretul nostru muzical — Uniunea şi-a dat tot interesul pentru sprijinirea lui. S-a reintrodus muzica în învăţămînt, iar noi putem să supraveghem şi să ajutăm pe parcurs această acţiune în colaborare cu direcţia învăţămîntului mediu, elementar, superior din Minister.

„Uniunea a iniţiat şi a sprijinit apariţia de manuale, studii, metode. Avem în momentul de faţă, pe şantier, peste treizeci de lucrări gata, care vor vedea în scurtă vreme lumina tiparului, ceea ce va umple un gol imens din literatura noastră didactică muzicală.

„O altă activitate importantă este aceea a subsecţiei de folclor. Am mobilizat pe membrii noştri folclorişti pentru elaborarea de lucrări care să sistematizeze, să adîncească şi să expună ştiinţific problemele folclorului nostru.

„O problemă importantă dezbătută în cadrul şedinţei de comitet lărgit amintită a fost aceea a *accesibilităţii*. In această problemă vrem cuvîntul dv.

„Accesibilitatea înseamnă în primul rînd educaţie, legătură permanentă şi constantă cu arta, sensibilizarea artistică a auditoriului, adică o educaţie muzicală pornită sistematic în toate gradele şi formele de învăţămînt pentru tot tineretul şi, în afară de învăţămînt, pentru marile mase de auditori.

„In acelaşi timp, accesibilitate înseamnă ajungerea la înţelegerea operei de artă şi nu pledoaria pentru aderarea inconştientă, spontană, impresionistă, întîmplătoare, capricioasă. Trebuie mai întîi înţelese intenţiile compozitorului, sensul unei lucrări, problemele ei, pentru ca ea să-şi ajungă scopul artistic şi educativ.

„In ultima vreme se emit sub ochii noştri fel de fel de teorii referitoare la accesibilitate. Există o părere potrivit căreia numai acea operă de artă este valabilă care trece imediat în mase, care este imediat acceptată, înţeleasă şi aplaudată. Dacă ar fi să adoptăm această teorie, ar însemna ca foarte multe capodopere să fi dispărut sau să cadă. Ar trebui să dispară nu numai cvartetele lui Beethoven, muzica de pian a lui Schumann, opera lui Wagner şi muzica de după el, dar o imensă cantitate de muzică bună clasică şi modernă pe care nici pînă azi, masa n-o gustă încă în întregime.

„Există o altă teorie care, desigur, a apărut cu scopul de a apăra propria creaţie a celor ce au lansat-o. Anume, că nu specialiştii sînt cei chemaţi să judece creaţia muzicală, nu oamenii de meserie care vin cu idei „preconcepute" asupra operelor altora, nu creatorii muzicali sînt chemaţi să-şi spună cuvîntul asupra calităţii operelor muzicale, ci numai publicul care plăteşte şi ascultă (Exponenţii teoriei sînt dintre cei certaţi cu comisiile de creaţie şi cu critica). Noi am combătut această teorie, arătînd absurditatea ei şi consecinţele grave pe care le-ar avea asupra dezvoltării muzicii noastre, mai ales în faza în care aceasta are nevoie de o îndrumare luminată, dîrză şi conştientă. Publicul nostru însuşi are nevoie serioasă de îndrumare. Cum o să lăsăm soarta creaţiei noastre muzicale la îndrumarea întîmplătoare a publicului? Dezvoltînd teoria aceasta ipocrită ar însemna că şi critica muzicală n-ar mai trebui făcută de specialişti ci de oameni cît mai nepricepuţi! Şi de ce să nu spunem că un anumit public pleacă din sală atunci cînd este pus în situaţia să asculte piesele noi ale compozitorilor noştri?

„In continuare se pune problema criticii muzicale.

„Cine trebuie să facă azi critică muzicală? Odinioară era făcută de cîţiva maeştri competenţi — maestrul Jora, Andricu, Breazul, Alfred Alessandrescu şi alţii pe care îi rog să mă scuze în caz că nu i-am citat. Ei au contribuit la îndreptarea şi susţinerea creaţiei şi vieţii noastre muzicale cu dragoste şi competinţă, într-o vreme cînd acest lucru nu era uşor de făcut. Cine sînt azi pilonii criticii noastre muzicale? Tineretul nostru. Pentru acest motiv, foarte mulţi interpreţi şi compozitori au găsit de cuviinţă să-şi manifeste neîncrederea în această critică. In discuţiile care au avut loc în plenara comitetului, s-a mers pînă acolo de către unii încît s-au dat în seama criticii toate deficienţele şi dezorientările unor creatori. Puţin mai lipsea să se ceară desfiinţarea criticii... Aprecieri asupra creaţiei se fac în toate felurile: oficial, cu glas tare, pe şoptite, în scris, în gînd... Intre studenţii noştri, de la cel mai mic pînă la cel mai mare, se purtau discuţii aprinse asupra unor probleme de creaţie şi de critică — în vremea cînd „Contemporanul" publica critici în contradicţie cu părerea unor profesori din Conservator.

„Indrumarea criticii trebuie legată de accesibilitate, de forța și de mijloacele muzicii bune de a pătrunde în mase, de atenția acordată muzicienilor cinstiți care cercetează și experimentează, de combaterea produselor la nivelul mediocrității care își cere cu orice preț dreptul la existență și la glorie, de susținerea adevăratelor valori. Ce ar trebui oare făcut? Toți mînuitorii de condei, toți cei competenți și calificați în judecarea unei opere de artă și a unei interpretări, să scrie, să-și spună răspicat cuvîntul. Critica să devină mai activă, mai îndrăzneață, mai combativă. Pentru aceste pretenții se cere tot mai multă competință și prestigiu.

„O altă problemă care s-a dezbătut în sînul Uniunii, este problema muzicii contemporane sau moderne, confruntată cu muzica veche și învechită. În acest sens s-a obișnuit să se creadă, ba chiar să se scrie, că „modern și contemporan" este tot ce se compune în Apus, restul nu contează. Noi avem dorința de a ne angrena cu personalitatea școlii noastre muzicale, cu originalitatea creației noastre — cu melodica, ritmica, modurile, formele noastre armonice și polifonice, cu tot ce este nou și diferit de ceea ce se scrie în alte părți — cu tot ceea ce reprezintă eforturile și experiențele noastre în drepturi egale cu ceilalți muzicieni din toată lumea. Dorința noastră este ca preocupările noastre să aibă dreptul la viață și la apreciere egal cu acelea ale realizărilor muzicale din întreaga lume, să fie cunoscute de străini, să fie studiate de ei, să folosim omenirii prin aportul nostru.

„Pe de altă parte, tot ceea ce se face în lume, în special în Apus, toate aceste curente mai vechi sau mai noi, mai bune sau mai fără importanță — dodecafonismul, serialismul, muzica electronică concretă etc. — de care tineretul nostru începe să se intereseze în mod deosebit, nu pot rămîne străine cunoștințelor noastre profesionale. S-a observat adeseori în Conservator că noi profesorii rămînem în urma studenților în această privință. Ei doresc, caută și uneori izbutesc să cunoască experiențele contemporane ale muzicii. Dacă ar fi să acționăm pentru închiderea ușilor tuturor experiențelor și să nu lăsăm să pătrundă între cunoștințele noastre nimic din ceea ce se face afară, ar fi exact ca și cum un cerc de ingineri s-ar opune ca în mijlocul lor să pătrundă cunoștința ultimelor invențiuni tehnice. La fel, nu este posibil ca un cerc profesional de artiști să întoarcă spatele frămîntărilor vremii, să rămînă izolați. E bine să cunoască tot pentru a ști cît mai bine ce au de făcut. Noi am pus la baza școlii noastre naționale metoda realismului socialist. Această metodă ne cere lărgirea și aprofundarea fenomenelor vieții și a experiențelor pentru o creație cu adevărat umană și actuală.

„Pornind de la modeștii compozitori de origină străină care s-au stabilit la noi, pînă la Enescu, toți au ținut legătura cu poporul și cu tradițiile noastre. Ajungem la momentul de azi, cînd școala noastră națională, în condițiile orînduirii sociale din țara noastră, aduce o etapă nouă în evoluția muzicii noastre, care constituie totdeauna o platformă sigură de dezvoltare în viitor.

„S-a pus adesea problema la noi, la Uniune, a tradiției și a inovației. Există două categorii valabile de artiști: a celor care creează dezvoltînd marile tradiții și care se disting prin forța lor de sinteză, de concentrare a experiențelor înaintașilor. Aceștia au lărgit și susținut un curent, un stil, așa cum au fost Brahms, Reger. A doua categorie este a celor care caută drumuri noi pentru dezvoltarea muzicii, care experimentează. Există însă inovatori care au putut să dea la o parte rădăcinile tradiției și au crescut din vînt ca generație spontanee? Tradiționalism nu înseamnă însă epigonism. Atunci cînd un mare talent merge pe făgașul tradiției sprijinit pe această bază, el rămîne autentic, aducînd forțe noi în dezvoltarea muzicii prin dezvoltarea strădaniilor înaintașilor. Și tradiționaliștii și inovatorii, cînd ajung să fie artiști adevărați, sînt la fel de valabili. Se spune concesiv că tineretul „zburdă". Alții îl acuză că ostentează înclinația de a părăsi tradiția. Și această problemă am dezbătut-o pe larg în discuțiile noastre și am constatat că în realitate tinerii noștri, în marea lor majoritate, nu doresc și nu dovedesc s-o rupă cu tradiția clasic-universală sau cu tradiția școlii noastre romînești.

„Tradiția și inovația sînt două lucruri necontradictorii, care dacă se contopesc nu pot decît să ducă la cea mai puternică artă.

„S-a dezbătut și problema cosmopolitismului. A dori să cunoaștem toată muzica de azi nu înseamnă cosmopolitism. Noi, ca oameni de meserie vrem să axăm toate experiențele făcute în muzică pe forța mare a școlii noastre, pentru care vedem o dezvoltare dinăuntru în afară și nu din afară înăuntru. Dacă muzica romînească ajunsă în etapa de azi ar fi invadată de curentele străine, dacă ne-am zmulge din rădăcinile noastre, nu am mai fi decît niște baloane rătăcitoare și azvîrlite de vînt. Dar influențele străine nu sînt azi capabile să rupă otgoanele care leagă pe compozitorii noștri de pămîntul și de tradițiile noastre. Nu se poate vorbi că în muzica romînească cosmopolitismul ar avea șanse de a se instaura. Discutați problema cosmopolitismului.

„S-au mai dezbătut în ședința de comitet lărgit unele probleme ale inspirației din folclor, afirmîndu-se că nu se cunoaște folclorul, că nu se ține strîns legătura cu tradiția folclorului etc.

„Intr-adevăr, nu se cunoaște la justa sa valoare folclorul nostru. Dacă tinerii care doresc să experimenteze în toate domeniile, s-ar îndeletnici din fragedă tinerețe suficient și cu studiul folclorului nostru, ar fi și mai bine. Din această legătură cu folclorul reies principiile noi pentru baza pe care vrem să clădim muzica noastră. Așa s-a întîmplat cu marile școli naționale împlinite de multă vreme.

„Problema tineretului începe să fie supusă serios analizei. În Uniune am făcut un număr mare de audiții cu lucrări ale tinerilor noștri compozitori. Din acest Conservator, în ultima vreme a ieşit o pleiadă de tineri deosebit de înzestraţi, toţi demni de a fi luaţi în atenţie. În comparaţie cu generaţiile noastre, din rîndul absolvenţilor ultimilor ani s-a ridicat un număr incomparabil mai mare de compozitori. Referitor la acest tineret s-au dus fel de fel de discuţii şi nu întotdeauna juste. Este prea importantă această problemă şi prea însemnat acest număr de compozitori tineri, pentru a-i trata cu uşurinţă, pentru a-i cataloga la suprafaţă ca „atonalişti“ sau „dodecafonişti“, considerînd astfel că am rezolvat problema. Din audiţiile făcute, asupra cărora nu s-au tras încă concluzii definitive, reies constatări foarte importante, pe care într-un număr din revista „Muzica“ le vom prezenta.“

În încheierea expunerii sale, primul secretar a spus :

„Asistăm, în cadrul Uniunii, la o frămîntare permanentă în care răbufnesc destul de des accese de furie. Este vorba de tensiunea creată între compozitorii de frunte — oameni cu talent deosebit, cu meşteşug înalt şi activitate susţinută, cu orientare bună — şi între o mediocritate ce se poate împărţi în două categorii : o mediocritate formată din compozitori care lucrează cinstit, corect, care au ceva de spus, dar talentul şi tehnica nu-i pot duce pe culmile unor mari creaţii — şi o mediocritate formată din oameni fără merite şi cu totul agresivi, întotdeauna nemulţumiţi. Aceasta aduce în Uniune, ca de altfel în toate celelalte Uniuni, o tensiune neprincipială şi dese discuţii. E departe de noi tendinţa de a subestima munca rodnică, fie ea chiar modestă, a compozitorilor cinstiţi. Fiecare după puterea şi talentul lui. Dar există un prag peste care trebuie să trecem ca să ne numim compozitori. Noi nu avem nevoie de elită. Ştim cu toţii că vîrfurile sînt acelea ce împing în primul rînd arta mai departe şi tot mai sus, dar cu toate acestea, noi trebuie să apreciem la justa valoare pe cei ce contribuie la dezvoltarea muzicii noastre. De altfel, nu avem decît un singur criteriu de a împărţi muzica : în bună şi proastă. Noi luptăm pentru o muzică bună şi pentru înlăturarea muzicii proaste. Nu vrem să acordăm din principiu privilegii unor genuri şi unor maeştri. Un cîntec de masă bun este mai valoros decît o simfonie proastă. S-a dus vremea cînd compozitorii de muzică de dans erau condamnaţi să rămînă compozitori de a doua sau de a treia mînă. Statul nostru a acordat distincţii egale în toate domeniile. Au fost laureaţi compozitori ai muzicii uşoare, alături de compozitorii de simfonii şi opere. Un cîntec care a răscolit masele şi a plăcut la cît mai mulţi oameni rămîne frumos şi valoros, deşi este simplu. Toate eforturile noastre sînt puse în slujba stimulării talentelor şi înlăturării pseudo-creatorilor. Apoi pretenţiile oamenilor din ţara noastră cresc necontenit cu privire la arta pe care sînt chemaţi s-o aprecieze.

„Datorită faptului că cei mai valoroşi membri ai Uniunii sînt şi profesori la Conservator, se va putea face permanent această legătură între orientarea noastră, a compozitorilor şi îndrumarea tineretului care învaţă aci. În acest sens, eu socotesc simpozionul de astă seară ca o sinteză a preocupărilor compozitorilor, pe de o parte —, şi a tuturor profesorilor, interpreţilor, muzicologilor, îndrumători în cadrul Conservatorului — pe de altă parte. Această colaborare trebuie în viitor viu şi permanent susţinută.“

Discuţiile, care s-au bucurat de o participare vie, au îmbrăţişat unele probleme şi aspecte esenţiale legate de dezvoltarea muzicii noastre, expuse în cuvîntarea primului secretar al Uniunii Compozitorilor.

În primul plan a fost dezbătută problema accesibilităţii, la adîncirea căreia au participat mai mulţi vorbitori. Ei au subliniat cu toată puterea însemnătatea acestei însuşiri pe care muzica realistă este chemată s-o dobîndească, ea fiind în ultimă instanţă un atribut al măiestriei. În acelaşi timp, a fost atrasă atenţia asupra caracterului dăunător al vulgarizării acestei noţiuni.

„Noi am discutat — *a spus compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor* — problema accesibilităţii pe deasupra : am discutat pînă la un moment dat în chip schematic şi îngust. Este o părere pe care azi venim să o combatem şi să o repunem în picioare, din felul în care a fost răsturnată.

„Muzica trebuie să fie simplă. Dar între „simplu“ şi „simplist“ este o distanţă ca de la muzica bună la muzica proastă. A ajunge la simplitatea creatoare este suprema noastră dorinţă. Pentru aceasta este necesară o trecere prin mai multe faze : faza acumulativă, a adunării de experienţă, faza selecţionării, în care intră în joc multe elemente de ordin extramuzical (de ordin cetăţenesc) şi rezultatul este acel fruct tîrziu, la care se ajunge după multă străduinţă. Prin simplitate trebuie să înţelegem exprimarea clară, fără multă încărcătură inutilă. Unii ajung la această formă de expresie, alţii, oricît s-ar strădui, nu pot să ajungă acest nivel. Sensibilizarea auditoriului trebuie făcută cu o cultură de specialitate mai mare sau mai mică, dar în tot cazul cu o tragere de inimă pentru muzică. Sensibilizarea nu poate să apară de la sine, în mod spontan. Acest lucru este un proces cultural care în condiţiile noastre îmbracă proporţii sociale. Această acţiune socială porneşte şi de aci, din Conservatorul nostru, cu toate etajele care contribuie la culturalizarea artiştilor, şi prin ei la culturalizarea maselor.

„Problema aceasta este pusă în chip nou. Ca toate lucrurile care sînt puse pentru prima dată în chip nou, ea pare a fi ciudată şi a trecut mai puţin observată decît ar fi meritat.

„Între altele, s-a spus aici foarte just, că o lucrare prezentată pentru prima oară în public, o lucrare simplă, care pune probleme noi, nu poate rîvni la o sezisare imediată. Exemplele despre popularitatea imediată a lucrărilor nu sînt altceva decît denaturări istorice ; eu nu mă refer la anumite genuri care au prins imediat — opera de exemplu — mă refer la lucrările simfonice sau la muzica de cameră (a fost foarte bun exemplul cu cvartetele lui Beethoven). Nu mai vorbim de fugile tîrzii ale lui Bach. Trebuie o anumită educație, o anumită sensibilizare pentru a le putea înțelege și gusta. În muzică trebuie interes și curiozitate. Audițiile rare nu ajută. A lichida această problemă cu recomandarea unor mijloace de expresie și eliminarea altora, înseamnă a ne declara de acord cu o idee pe care nu o putem în nici un caz îmbrățișa. Realismul socialist conține în sine ideea unei oglindiri a vieții în *dezvoltarea revoluționară*. Această dezvoltare revoluționară se face cu multă trudă, cu muncă de îndrumare în domeniul estetic, dusă de către acele organisme care adună forțele și le înmănunchiază (cum este Conservatorul și Uniunea Compozitorilor).

„Această problemă implică și pe aceea a lărgirii mijloacelor de expresie. A vorbi numai de lărgire-îngustare, înseamnă a reduce problema, a rupe forma de conținut, a pune problema în chip formal.

„Se spune deseori că arta nu cunoaște limbă. Adevărul e că ea cunoaște limbă, și este important să o cunoască, dar limba aceasta nu cunoaște granițe. Și aceasta este una din virtuțile artei noastre muzicale. Plecînd de la Pekin, în drum spre Tien-tsin, am fost întrebat de un maior chinez de unde sînt. Cînd i-am spus că sînt din Romînia, a avut replica: „Vai, ce cîntece frumoase sînt acolo“. Nu a spus nici „ce mult petrol!“ nici „acolo se mănîncă mămăligă“ — cel mai caracteristic lucru ce l-a găsit a fost să-și manifeste admirația față de muzica noastră“.

Pentru justa înțelegere a noțiunii de accesibilitate a muzicii a militat și compozitorul Zeno Vancea în cuvîntul său.

„Nu putem tăgădui — *a arătat el* — că acum cîțiva ani, problema accesibilității a fost văzută foarte îngust, înțelegîndu-se greșit definiția filozofică a lui Jdanov. În acel timp s-a tras concluzia că muzica poate fi înțeleasă de oricine, fără nici o pregătire.

„Dar de ce se discută tocmai la noi, în țările de democrație populară, problema accesibilității muzicii? În Apus nu se pune această problemă pentru că acolo compozitorii nu împărtășesc crezul nostru, anume că muzica are o funcție socială foarte puternică. Or, este cert că muzica nu-și poate îndeplini funcția socială, atunci cînd din binefacerile ei nu se pot împărtăși masele.

„De la definiția lui Jdanov — că muzica poate fi accesibilă oricui — această problemă spinoasă s-a înțeles greșit și trebuie bine lămurită. Din cauza unei interpretări greșite s-a ajuns la o politică greșită și în învățămîntul nostru muzical. Din cauza neînțelegerii celor spuse de Jdanov, muzica a fost scoasă din învățămîntul mediu. Se credea că și fără o pregătire în acest sens, elevul poate să înțeleagă o muzică bună. Din discuțiile pe care le am cu studenții de la diferite facultăți am înțeles că o bună parte din tineretul nostru nu prea are legături cu muzica cultă. „Pur și simplu nu pricepem nimic“ spun asemenea tineri și nici nu au interesul să audă muzică. Ar fi fost imposibil „să nu priceapă nimic“ dacă în prealabil ar fi avut o serioasă educație muzicală. Este foarte lăudabilă inițiativa Casei Universitarilor de a propaga muzica în rîndul corpului didactic; dar trebuie găsită calea extinderii acestei acțiuni și în rîndul studenților.

„Există și o altă față a lucrurilor, o latură foarte îmbucurătoare. La Tîrgul Mureș este o Filarmonică — tocmai și-a serbat 10 ani de activitate — care are cel mai mare procent de ascultători dintre muncitori. Aci există încă din anul 1896 celebrul cor al tipografilor, care a fost întotdeauna condus de oameni pricepuți. Membrii săi cîntă și muzică preclasică, iar cînd sînt concerte de Bartók sau Kodály o treime din public sînt muncitori.

„Desigur că peste un deceniu vom ajunge peste tot la asemenea rezultate, adică masele vor fi din ce în ce mai educate în această direcție și vor asculta din ce în ce mai mult muzica noastră.

„În ce privește muzica romînească, nu este un secret pentru nimeni că interpreții noștri fug de ea. Foarte mulți din interpreți merg pe linia celei mai ușoare rezistențe. Apoi mai circulă o teorie că „muzica romînească nu e frumoasă, nu are melodie“. Am întrebat pe cineva care îmi demonstra acest lucru: „Cum nu are melodie, cînd e bazată pe cîntecul popular?“ Și mi-a răspuns că nici cîntecul popular nu are melodie. „Dar care muzică are melodie, ce este melodia?“ am întrebat din nou. Și drept răspuns mi-a cîntat o melodie de proveniență occidentală bazată pe trison, cu subînțeles armonic... Educația muzicală a publicului făcută sub influența muzicii occidentale determină un gust unilateral, împiedicînd publicul să guste esența melodiei romînești de altă factură decît cea occidentală. La o comisie de admitere în Conservator — în anul 1949 — am constatat că băieții de la țară executau cele mai frumoase melodii, dar nu erau în stare să cînte cu vocea un arpegiu armonic. Sînt două lumi, cea a monodiei muzicale și cea a conceptului armonic. Este o mare deosebire între aceste stiluri muzicale. Ceea ce aduce nou muzica noastră este structura melodică specific modală, deosebită de caracterul armonic funcțional al muzicii occidentale, precum și o altă factură ritmică, cu totul aparte. Deci și armonia și ritmica și polifonia sînt deosebite.

„Este drept că piesele romînești nu au fost studiate de studenți în Conservatorul nostru. Și desigur că este greu ca mai tîrziu să-i obligi, cînd vor deveni soliști, să mai studieze muzică romînească. Învățînd pe studenții noștri muzică romînească, sînt sigur că s-ar aduce o însemnată contribuție pentru promovarea muzicii naționale“.

Referindu-se la rolul activ al interpretării în a face ca muzica să devină accesibilă, prof. Dumitru Botez a arătat:

„Aş vrea să adaug că accesibilitatea nu aparține numai compozitorului ci şi interpretului — în sensul că şi acesta contribuie cu ceva pentru ca o lucrare să fie accesibilă".

Discuțiile pe această temă s-au încheiat cu o concluzie practică trasă de compozitorul Ion Dumitrescu:

„În privința accesibilității, pentru a veni în contact cu marile mase — şi încă cu oamenii cei mai în afară de problemele muzicale — noi am inițiat cercuri muzicale pentru muncitori. Am avut recent o audiție pentru muncitorii din textile, au venit peste 100 de oameni. Nu s-au făcut discuții, am lăsat lucrul acesta pe mai tîrziu. Deocamdată vrem să ne împrietenim cu ei. Cu toate acestea, ei au cerut să vorbească. De la nici unul nu am auzit „să ne lăsați în pace cu muzica simfonică" sau „nouă ne place numai muzică uşoară". Noi vrem să discutăm problema accesibilității în cunoştință de cauză şi axată pe realitatea noastră. Altfel se pune problema aceasta la noi, altfel în Germania, altfel în Uniunea Sovietică. Şi chiar în Uniunea Sovietică, altfel se pune la Moscova, altfel la Kiev, altfel în Azerbaidjan. Tot astfel, şi la noi problema accesibilității prezintă aspecte diferite în centre diferite ale țării, în straturi diferite ale publicului".

Un interes viu a stîrnit de asemenea ideea studierii experienței creatoare de peste hotare, în scopul îmbogățirii propriei experiențe a compozitorilor noştri. În acest sens au luat cuvîntul D. D. Botez, Theodor Bălan, Zeno Vancea, Paul Jelescu, care au arătat importanța cunoaşterii rezultatelor la care s-a ajuns în diferite țări în domeniul lărgirii mijloacelor de expresie ale muzicii. Ei au subliniat însă necesitatea ca cercetarea experienței muzicii moderne de peste hotare să fie îndrumată, căci altfel ea poate fi preluată fără discernămînt, putînd dăuna astfel compozitorilor noştri. În încheierea discuțiilor asupra problemei inovației, compozitorul Ion Dumitrescu a spus:

„De cînd e omenirea, s-au dezbătut atîtea probleme legate de muzică şi s-a dovedit a nu rămîne decît cele valabile. Din toate însă muzica a folosit. Este de datoria noastră de a cunoaşte toate aceste curente, desigur, cu atît mai mult cu cît ieşim cu muzica noastră în străinătate. Chiar cînd generația noastră va dispare, eu însă nu cred că se va aboli sistemul muzical actual. Şi nu văd cum clarinetul electric va ajunge aşa uşor să-l înlocuiască pe cel din orchestrele de azi.

„La noi în muzică se pune mai puțin problema, în etapa de dezvoltare în care ne găsim. Noi nu avem prea mult timp de pierdut, nu avem energii de irosit în căutarea unor lucruri fără mare importanță. Asta ar fi ca şi cum cineva şi-ar pierde vremea citind romane înainte de examen, cînd are de studiat tratate. Noi avem de trecut un mare examen şi întreaga noastră forță trebuie concentrată în această direcție. Noi militām pentru un conținut şi toată estetica noastră este legată de popor. Chiar dacă nu tot poporul va adera deodată la cvartetul meu, dorința mea şi a tuturor nu este de a zbura în nori şi a părăsi oamenii; pentru cei mai înflăcărați patrioți nu se pune problema trădării intereselor mari ale poporului!"

Legătura Uniunii Compozitorilor cu interpreții și, privitor la aceasta, dezvoltarea repertoriului solistic romînesc au constituit obiectul unor discuții susținute. Subliniind rolul Uniunii Compozitorilor în atragerea interpreților pentru a îmbrățişa mai viu muzica romînească, profesorul Alexandru Teodorescu a spus:

„Cred că este o datorie a noastră, a profesorilor din Conservator şi Şcolile medii, ca să pregătim studenții în acest sens".

În concluziile la această problemă, compozitorul Ion Dumitrescu a precizat că Uniunea Compozitorilor se va strădui să contribuie la rezolvarea chestiunilor legate de activitatea interpreților de muzică uşoară, corală, simfonică şi de cameră. În acest scop este prevăzută o plenară cu interpreții din toate domeniile — acțiune care se cere desfăşurată sub egida Sfatului Popular.

Privitor la situația creației instrumentale romîneşti, primul secretar al Uniunii Compozitorilor a arătat că în momentul de față există multe lucrări valoroase în acest domeniu. Citind titluri de lucrări, vorbitorul a subliniat:

„Problema stă astfel: interpreții cer piese, dar în momentul cînd apar, ei amînă studiul lor. Noi vă ținem la dispoziție la Uniune un număr destul de important de piese instrumentale solistice. Sînt piese care ar putea să intre în repertoriul interpreților consacrați şi al studenților noştri — viitori interpreți".

În sfîrşit, un alt aspect însemnat al vieții noastre muzicale care s-a bucurat de atenția participanților la dezbateri a fost acela al criticii muzicale. Profesorii Alexandru Teodorescu şi Dumitru Botez au relevat, printre lipsurile criticii noastre muzicale actuale care limitează ajutorul dat interpretării, disproporția între analizele repertoriului şi aprecierile interpretării, suficiența unor calificări (a cîntat „bine", „rău", „corect"), omiterea nejustificată în cronici a unor manifestări sau a unor interpreți. Compozitorii Zeno Vancea şi Ion Dumitrescu au arătat că singura cale pentru remedierea lipsurilor de acest fel este participarea directă la critica şi orientarea vieții muzicale a maeştrilor muzicii noastre, dintre care unii au o prețioasă experiență publicistică. Numai prin creşterea competinței criticii poate fi alungată timorarea, cocoloşirea manifestată la unii critici, ca şi atitudinea neprietenoasă a unor interpreți față de critica ce li se aduce.

Conducerea Uniunii ca şi a Conservatorului şi-au exprimat, în încheiere, convingerea în utilitatea unor asemenea dezbateri comune pentru progresul muzicii romîneşti.

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Comemorarea lui Eusebie Mandicevschi

Cu prilejul împlinirii unui veac de la naşterea remarcabilului muzician Eusebie Mandicevschi (18 august 1857 — 13 iulie 1929), Uniunea Compozitorilor, împreună cu Filarmonica de Stat „George Enescu“, a organizat un concert festiv care a avut loc la 24 martie a.c. în sala Ateneului R.P.R. Au participat oameni de cultură, muzicieni şi un public numeros. În sală se afla, de asemenea, Virginia Cysarz, fiica lui Mandicevschi, invitată de Ministerul Învăţămîntului şi Culturii să ne viziteze cu acest prilej.

Despre viaţa şi opera lui Mandicevschi a conferenţiat prof. George Breazul, care a făcut o amplă şi călduroasă expunere asupra ascensiunii muzicianului (născut la Cernăuţi, apoi stabilit în capitala Austriei), relevînd meritele lui pe tărîm universal (creaţie, activitate pedagogică şi ştiinţifică) şi naţional (compoziţii inspirate din melodica şi poezia romînească).

A urmat apoi un program de selecţiuni din opera lui Mandicevschi. Corul de copii al Ansamblului C.C.S. a interpretat piesele Drepţi ca brazii, Aia-baia, Cum te cheamă, Copilaşii în grădină, Sfîntă muncă, Somnoroase păsărele, Vine ploaia, Doi la oi — pe versuri de clasici romîni şi de Ecaterina Mandicevschi. Vădind o disciplină ireproşabilă, o participare însufleţită şi o pregătire artistică exemplară, Corul de copii a făcut să tresalte farmecul şi spontaneitatea inspiraţiei lui Mandicevschi, graţie conducerii dirijoarei Nica Valeria Chiriţă.

În continuarea programului cîntăreţii Emilia Petrescu, Martha Kessler şi Alexandru Voinescu, acompaniaţi la pian de Nicolae Rădulescu şi Martha Joja, au interpretat Romanţa, Frunză verde alunică, Cîntecul răzeşului, Frunză verde alior, În zadar, Primăvara cea verzie, Pîrîiaş cu apă rece — pe versuri populare sau clasice romîneşti — precum şi duetele vocale Aloe pe versuri de Grillparzer, Dintre sute de catarge şi Colinde pe versuri de Eminescu. Cîntăreţii au relevat cu sensibilitate cele două filoane principale ale inspiraţiei lui Mandicevschi în acest gen şi anume cel clasic şi romantic german şi cel popular romînesc, în valorificarea acestuia din urmă compozitorul situîndu-se la început de drum alături de ceilalţi înaintaşi ai muzicii noastre. Tendinţe creatoare asemănătoare ne-au fost relevate şi în corurile Sîrbul şi sîrboaia, Pe sub lună, pe sub stele, Of! şi iarăşi of!, Cîntec răzăşesc — pe versuri populare, Rugăciune pe versuri de Eminescu, Pădurea doarme, prezentate de Corul Filarmonicii sub conducerea competentă a lui Dumitru Botez. Legătura puternică a compozitorului cu romanticii — îndeosebi cu Mendelssohn-Bartholdy — a fost puternic dezvăluită în unele lucrări, în timp ce altele au afirmat o proaspătă şi originală manieră a tratării melodiei în spirit popular romînesc.

Pianista Lidia Cristian a interpretat variaţiuni pe o temă de Haendel, edificatoare pentru măiestria instrumentală a lui Mandicevschi.

A treia întîlnire a compozitorilor cu muncitorii

De curînd, la sediul Uniunii Compozitorilor din Calea Victoriei 141, a avut loc a treia audiţie muzicală destinată muncitorilor din întreprinderile şi instituţiile din Capitală. Iniţiativa organizării unor astfel de întîlniri s-a dovedit binevenită, sediul Uniunii Compozitorilor devenind neîncăpător. Un mare număr de textilişti, metalurgişti, ceferişti, funcţionari ş.a. au ascultat cu interes un program variat de muzică romînească.

După cuvîntul de salut al maestrului Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, care a arătat scopul acestor întîlniri şi dorinţa creatorilor de a cunoaşte părerile oamenilor muncii asupra lucrărilor lor, a urmat un program pe benzi de magnetofon. Muzicologul Viorel Cosma a explicat, pe înţelesul ascultătorilor, fiecare piesă din repertoriul audiat.

Alături de piesele corale „Mare bucurie-n ţară“ de Ioan Chirescu, „Bădişor fără avere“ de Gheorghe Dumitrescu, „Cîntec de leagăn“ de Ion Croitoru şi „Dar de nuntă“ de Radu Paladi, au figurat piese vocale („Patru cîntece“ de Pascal Bentoiu), piese de muzică uşoară de Ion Vasilescu, Elli Roman, Radu Şerban, precum şi fragmente de muzică de cameră (Ion Dumitrescu) şi simfonică (Mihail Jora, Marţian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu).

La sfîrşitul audiţiei a avut loc o scurtă discuţie cu muncitorii prezenţi în sală. Tov. Kohn a salutat iniţiativa Uniunii Compozitorilor şi şi-a exprimat dorinţa de a se organiza cît mai des asemenea întîlniri. A fost profund impresionat de primirea caldă, de atmosfera tovărăşească şi mai ales de programul atît de divers şi instructiv pe care l-a ascultat. Tovarăşa Cristina a cerut ca pe viitor compozitorii de muzică uşoară să-şi prezinte personal lucrările în faţa muncitorilor. Ea a subliniat satisfacţia avută în clipa cînd a putut cunoaşte personal pe compozitorii romîni, atît de des ascultaţi la Radio, dar pe care niciodată nu i-a fost dat să-i vadă. Şi tov. Angela Vasilescu, textilistă, a mulţumit celor prezenţi pentru grija arătată faţă de muncitori şi a cerut să se organizeze aceste întîlniri cît mai des posibil.

Tuturor le-a răspuns maestrul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor. După ce a mulţumit pentru preţioasele sugestii ale celor prezenţi şi a expus, în acest sens, planul de acţiune al Uniunii Compozitorilor pe viitor, a lansat un apel călduros pentru popularizarea acestei iniţiative în toate întreprinderile din Capitală.

Conferinţă

În ciclul „Muzica universală“, la 28 martie a.c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor, comunicarea remarcabilului cercetător al cîntecului bizantin, pr. I. D. Petrescu, despre muzica bizantină. După prezentarea în rezumat a celor mai de seamă lucrări de specialitate din literatura universală, ca şi a documentelor rămase în biblioteci, conferenţiarul a expus unele probleme teoretice ale muzicii bizantine, care prezintă contingenţe cu muzica noastră psaltică şi populară (aspecte ale organizării ritmico-modale etc.).

Apoi pr. I. D. Petrescu a exemplificat intonînd un număr de monumente ale muzicii bizantine, prin care a stîrnit un interes deosebit în rîndul asistenţei. El a făcut de asemenea consideraţii analitice asupra cîntecelor prezentate, subliniind că este de datoria muzicologilor de a adînci această nepreţuită moştenire a culturii muzicale.

Cenaclu

În prezenţa unui mare număr de compozitori şi dirijori s-a inaugurat la 18 martie a. c. activitatea subsecţiei de muzică de fanfară a Uniunii Compozitorilor.

Maestrul Ion Dumitrescu, deschizînd cenaclul, a arătat deosebita importanţă pe care o au atît muzicile militare, cît şi fanfarele civile răspîndite pe întinsul ţării, ele fiind, în multe localităţi, singurul mijloc de educaţie muzicală a maselor. De aci, necesitatea ca Uniunea Compozitorilor să îmbrăţişeze, prin subsecţia înfiinţată, toate problemele legate de acest gen de muzică.

Colonelul Dumitru Eremia, inspectorul muzicilor militare, a citit un documentat referat privind trecutul muzicilor militare, rostul lor şi necesitatea ridicării măiestriei compozitorilor şi a interpreţilor fanfarelor militare şi civile. Referatul abordează diverse aspecte de care se va ocupa în viitor această subsecţie.

A urmat audierea, de pe bandă de magnetofon, a unor creaţii, prelucrări de folclor şi transcrieri pentru fanfară (Alfred Mendelsohn, Leon Klepper, Ovidiu Varga, Dumitru Eremia, Ion Totan, Aurel Popa ş.a.), precedate de scurte prezentări făcute de compozitorul Ion Totan. La discuţii au luat cuvîntul Ion Chioreanu, Marcu Boris, Silvian Cristescu, Aurel Popa ş.a.

În încheiere, maestrul Alfred Mendelsohn a dat îndrumări cu privire la concepţia componistică şi interpretativă a muzicii de fanfară, iar maestrul Ion Dumitrescu a înfăţişat un amplu program de activitate viitoare a subsecţiei inaugurate.

◆

DISCUŢII

Despre muzica noastră de film

de GABRIELA DELEANU

Progresele cinematografiei la noi în ţară sînt însoţite, cum e şi firesc, şi de o creştere a nivelului criticii de film. În ultimii ani se poate vorbi de cristalizarea anumitor criterii estetice care stau la baza discutării filmelor, contribuind activ la educarea publicului nostru, formîndu-i gustul, călăuzindu-l în aprecierea creaţiei noi.

În majoritatea cronicilor, locul destinat aprecierii muzicii din filme este ocupat de cîteva cuvinte banale, lipsite de semnificaţie, exprimînd gustul respectivului cronicar, care nu se simte obligat să motiveze în nici un fel adjectivul aruncat în fuga condeiului...

În alte cazuri, cronicarul, ştiind că nu se prea pricepe, renunţă să mai pomenească ceva şi despre muzica filmului analizat, ignorînd astfel unul din factorii importanţi ai artei cinematografice.

Revine muzicienilor sarcina de a familiariza pe toţi cei care se preocupă de problemele cinematografiei cu diferite aspecte ale muzicii în film şi în acelaşi timp, clarificînd anumite concepţii estetice, să înscrie muzica de film, ca gen nou, la locul cuvenit în istoria muzicii.

Trebuie spus că muzica de film este recunoscută azi pretutindeni ca un gen conturat, ale cărui evoluţii au determinat apariţia unor aspecte noi în muzica contemporană, au pus compozitorilor probleme din cele mai interesante pe linia expresivităţii în directă legătură cu realitatea.

*

Multă vreme a domnit ideea că rolul muzicii în film s-ar reduce la simpla misiune de a umple anumite momente nesemnificative ale filmului. Progresele filmului şi bogata experienţă a ultimelor două decenii au demonstrat că muzica este, în ansamblul filmului, un factor de neînlocuit : ea dezvăluie cu mijloace directe mecanismul interior al faptelor, al sentimentelor omeneşti, amintind perseverent, în subtext, tema filmului.

Succesiunea imaginilor şi succesiunea motivelor, a frazelor muzicale, au fiecare o logică proprie. Prin construcţia lui, filmul cere dreptul la întrerupere — muzica în genere cere continuitate, dreptul la desfăşurare. Imaginea optică sare, într-un „staccato" capricios şi fantast, cu reveniri şi îndepărtări faţă de ideea centrală, dominantă, a filmului; muzica cere o anumită cursivitate, o anumită simetrie (mai ales în cazul muzicii clasice). Caracterul neregulat, asimetric al filmului poate fi asemănat cu un stil de proză care se îmbină greu cu simetria, cu periodicitatea muzicii.

Se poate realiza oare o sinteză între imaginea vizuală şi cea auditivă care să permită publicului o percepţie unitară ?

În general toată lumea *vede* filmul, puţini îl aud. Fără o încordare specială, fără o preocupare continuă faţă de acest factor al filmului, nu este posibilă vreo formulare a unei judecăţi de valoare în ceea ce priveşte comentariul muzical.

Deşi contopit pentru majoritatea oamenilor într-o impresie unitară (imagine plus muzică), comentariul muzical nu este şi nu poate constitui un simplu element adăugat filmului. El are o semnificaţie mai adîncă şi, împreună cu imaginea, dă naştere unui tot în care apar noi valori, nebănuite atunci cînd elementul vizual şi cel sonor au fost considerate separat.

Filmul este o artă care se adresează milioanelor de oameni din toată lumea, purtînd mesajul cel mai direct, dar o singură dată. Spre deosebire de literatură, muzică, pictură, unde consumatorul de artă poate reveni şi revine pentru a cunoaşte mai bine, pentru a pătrunde esenţa operelor respective, filmul trebuie să fie înţeles clar dintr-o singură dată. Mijloacele artistice întrebuinţate trebuie să conveargă toate pentru ca unitatea şi claritatea ideilor din film să fie asigurate.

În privinţa înţelegerii muzicale există desigur un public capabil de a controla corespondenţa între imagine şi muzică din punct de vedere al stilului (adică supunînd analizei istorice potrivirea între aspectul social, uman şi muzica respectivă), un public care ştie să distingă factorul melodic, semnificaţia armoniei întrebuinţate etc.

Acest public este de fapt restrîns şi nu poate constitui un îndreptar în compunerea comentariului muzical. Marele public (şi în bună măsură şi publicul mai evoluat al concertelor) nu judecă muzica pe baza unor criterii tehnice, de cunoaştere efectivă a legilor creaţiei muzicale. În locul unei cunoaşteri muzicale bazate pe elemente muzicale propriu-zise apar reacţiile de sentiment, reacţiile directe provocate de imaginile muzicale : stările afective nu se definesc pe linia muzicală ci sînt exprimate prin cuvinte, prin atribute. Consumatorul de muzică ştie şi spune că a auzit ceva duios sau vesel, melancolic sau grotesc, tragic sau eroic etc. Atari aprecieri nu pot fi făcute decît pe baza unei experienţe anterioare, a unei educaţii muzicale în sensul unei îndelungate obişnuinţe de a asculta muzică. Astfel, prin textul cîntecului popular sau cult, printr-o muzică raportată la un anumit subiect cunoscut, ascultătorul își formează capacitatea de a distinge în discursul muzical aspecte din realitatea reflectată în muzică și mai ales o variată gamă de sentimente omenești.

În acest punct, muzica de film ridică problemele de bază ale muzicii programatice, factor important în dezvoltarea muzicii realist-socialiste. Este firesc că lexicul muzical care găsește un teren pregătit, care poate provoca anumite reacții determinate, este cel care în conștiința auditorului a fost asociat cîndva cu un anumit fapt, cu o anumită reacție. Această trăire nu este aceeași la toți cei care au ascultat un anumit limbaj, ci ea variază după sensibilitatea și cultura fiecăruia.

Dar de aci decurge o concluzie firească : pentru a fi cît mai direct, cît mai clar, comentariul muzical nu poate nesocoti o anumită tradiție pe care istoria limbajului muzical a stratificat-o într-un raport strîns al logicii muzicale cu exigențele literare. Romantismul și, mai tîrziu tradiția operei, la sfîrșitul secolului trecut au desăvîrșit acest raport dialectic între imaginea muzicală și anumite stări și aspecte naturale și umane — au creat o limbă muzicală de un anumit tip.

Creatorul comentariului muzical trebuie să țină seamă de această limbă comună multor categorii de oameni (e vorba aci de un grad de cultură care nu se oprește la granițele dintre popoare, dintre țări). Aceasta nu exclude ca în limbajul muzical-cinematografic să apară forme noi, îmbogățite de tradiția națională a fiecărei țări, noi rezolvări legate de progresele realismului-socialist, metodă rezultînd din concepția despre lume a clasei muncitoare.

EVOLUȚIA FILMULUI ȘI MUZICA

Am văzut că există o muzică, un limbaj muzical care poate transmite direct ideea cuprinsă în subtextul filmului, ideea centrală și nicidecum desfășurarea anecdotică a subiectului.

Dacă ne amintim cum era legată muzica de film acum treizeci și cinci de ani, va apare imaginea pianistului care muncea din greu pînă la sfîrșitul filmului, trecînd de la marșul nupțial al lui Mendelssohn la preludiul de Rahmaninov sau la valsul lui Faust fără să răsufle... creînd o tensiune continuă fără să ierarhizeze emoțiile, fără pauze care să pună în valoare anumite planuri.

Diferențierea genurilor de film, dar mai ales tendința realistă, au determinat organizarea funcției muzicale; a apărut un anumit dozaj, o subtilă întrebuințare a genurilor muzicale, variind de la filmul documentar la cel artistic, de păpuși etc.

Au apărut legi de înlănțuire contrapunctică a celor două limbaje, cel cinematografic și cel muzical, pentru cuprinderea lor într-o unitate dialectică în care nu mai este vorba de independență ci de necesitatea organică a unei definiri reciproce.

*

Problema legăturii între imagine și comentariul muzical, cu toată bogăția ei de nuanțe și subtilități, este legată desigur în primul rînd de *filmul artistic*.

Apariția unui comentariu muzical în cursul unei secvențe de film este determinată în mod logic de necesitatea de a adăuga un element nou la ceea ce existase pînă în acel moment.

Poate fi acest comentariu autonom? Are dreptul să-și urmeze propriul său drum? Desigur că nu : el trebuie să continue un fir logic al faptelor deja cunoscute din desfășurarea subiectului, din atmosfera prezentată; comentariul se va integra unui tot. Nici n-ar fi posibil ca spectatorul să urmărească două desfășurări, a două limbaje diferite, cu imagini proprii, provocînd senzații diferite, derutîndu-l și împiedicînd o dorință firească — aceea de a uni într-o singură percepție sintetică variatele elemente ale filmului. Neexistînd posibilitatea unui ritm comun între muzică și imagine, este firesc că locul de fuziune al celor două elemente este transpunerea lor pe planul ideilor, exprimate în conceptele literare și transpuse apoi în imagini muzicale...

Ce vrea ? este întrebarea... adică ce vrea scenariul, regizorul, întregul film. Lămurind-o, compozitorului îi revin sarcini de dramaturg, de înțelegere și de mînuire a unor elemente de conflict ce se cer clarificate prin cuvînt și intuire psihologică. Muzica este astfel absorbită de film. Nu mai poate fi vorba de un drum independent, de o logică proprie. În schimb muzica aceasta capătă noi caracteristici, un nou specific cinematografic. Așa se poate discuta existența ca *gen* a acestei noi categorii de muzică, cu o viață de abia cîteva decenii.

Comentariul muzical adîncește, analizează, rezumă, urmează sau anticipează acțiunea cîteodată, apropie eroii, îi face simpatici, ridicoli sau antipatici, exprimă participarea publicului la o judecată a valorilor umane prezentate pe peliculă, este prezent nu ca un factor de ornament suprapus, ci constituie o sinteză. El confirmă pentru spectator adevăratul sens al filmului ; am putea spune, chiar, că acest comentariu transpune cele expuse în film pe un plan de generalizare a sentimentelor omenești.

Părerea că muzica ar avea numai un rol de amplificare a unor noțiuni, idei sau sentimente, este simplistă. Este adevărat că un anumit plan de comparații prezintă atracție... Dacă spui de exemplu : femeia se uită în oglindă — este o idee clară. S-ar părea că spunînd : femeia, stăpînindu-se, se uită într-o imensă oglindă — n-ai făcut decît să amplifici ideea de mai sus. Dar peste noțiuni intervin afectele în artă, și provocarea acestor afecte este cu atît mai puternică cu cît apar unele nuanțe, se dezvăluie esența interioară a fenomenului, nesfîrșitele valori umane pe care le poate lua omul din viață. Nu se poate accepta ideea de accesoriu a comentariului muzical, chiar dacă am admis că el nu poate urma o cale independentă.

Concis şi pregnant, comentariul astfel conceput se asociază atît de strîns cu imaginea încît, repetat în altă parte a filmului, el are capacitatea de a rezolva, fără alte elemente, o anumită stare de fapt, anumite sentimente legate iniţial de ideea muzicală. Spectatorul identifică comentariul şi îşi completează singur restul. (Exemplu: Romeo şi Julieta — reluarea melodiei „Primăvara", executată în scena desenului de la începutul filmului, spre sfîrşitul filmului după vestea morţii Juliettei, readuce ideea de dragoste în contrast cu tragicul realităţii). Prin această simplă reamintire se dovedeşte că asociaţia iniţială a fost de aşa natură încît s-a întipărit în mintea spectatorului.

De aci decurge o anumită funcţie a comentariului muzical — el poate înlocui şi sentimentul (adică, mai precis, repetarea sau reafirmarea prin cuvinte a unui anumit sentiment sau a unei situaţii), el poate şi anticipa. Este cazul genericului din filme a cărui funcţie poate fi în unele cazuri (în filmele istorice, de anvergură socială, dramatică) identificată cu uvertura în operă — o generalizare şi o introducere într-o anumită atmosferă tipică, pregătind terenul aperceptiv chiar prin intonaţiile ulterior legate de un anumit personaj, cu o anumită semnificaţie lirică umană.

Comentariul caracterizează, aminteşte, previne. El poate înlocui cuvîntul atunci cînd este vorba nu de noţiuni logice, care se cer neapărat comunicate ca atare, ci de o anumită stare de tensiune în care au intrat în acţiune cele mai adînci sentimente ale personajelor. (Exemplu: înlocuirea printr-o muzică viguroasă, descriptivă, a povestirii despre aventurile lui Robinson Crusoe în filmul sovietic *„Al 41-lea"*, în momentul cînd eroii se află într-o tensiune puternică, provocată de sentimente adînci de dragoste încă nemărturisită).

Dacă recunoaştem comentariului capacitatea de a fi un puternic factor în dramaturgia filmului, să vedem ce se întîmplă în cazul în care între comentariu şi imagine nu se menţine un dozaj de calitate şi de cantitate bine studiat. Atunci cînd imaginea are un caracter dramatic minor şi comentariul muzical exagerează în mod declamator un subtext imaginar, adică acordă imaginii o semnificaţie peste cea reală — nu numai că nu serveşte ci destramă, nimiceşte valoarea dramatică a filmului. El taie mersul ascendent al conflictului, distrage atenţia spectatorului pe căi lăturalnice, în afara fluxului dominant al filmului, pune accentul pe eroii secundari, insignifianţi.

Comentariul trebuie să lămurească şi să educe în acelaşi timp. El trebuie să-l conducă pe spectator, să-i spună mai mult decît îi arată uneori acţiunea: iată, acesta este personajul care merită atenţia ta, simpatia şi interesul tău, el este acel al cărui conflict interior interesează, căruia trebuie să-i acorzi calda ta participare... Personajele nu-şi dezvăluie valoarea lor umană decît pe parcursul filmului. Care ar fi utilitatea unui comentar ce, să zicem, ar sublinia cu mult lirism şi patos, frămîntările unui erou întruchipînd în fapt cele mai scăzute valori omeneşti? Să ne imaginăm frămîntările unui om cupid, care doreşte să fure ceva... E suficient că se frămîntă pentru ca muzica... să se frămînte şi ea? Evident că nu...

Comentariul muzical, acolo unde defineşte psihologic un personaj, nu poate avea caracter descriptiv, anecdotic, ci trebuie să meargă la esenţă, să aprecieze. Şi în acest caz ni se pare firesc, de a-l întrebuinţa acolo unde filmul vrea să transmită un mesaj de umanitate, de cultură cu o anumită semnificaţie. Şi aceasta nu exclude unele sublinieri muzicale prin intonaţii de ironie, insinuante disonanţe, acolo unde acţiunea şi personajul le reclamă.

Comentariul poate funcţiona ca element de contrast: eroul e trist — muzica e veselă. Dacă originea, sursa acestei muzici o găsim în film, atunci contrastul este motivat logic, el prezintă un aspect realist. Dacă nu există o atare explicaţie, spectatorul refuză să o integreze într-o imagine unitară — şi pe drept cuvînt! (Exemplu: Moartea lui Toulouse-Lautrec — unde efectul dramatic al morţii este adîncit prin prezentarea melodiilor vesele de dans de la Moulin-Rouge, scoţînd în relief ideea dominantă a filmului, marea personalitate a artistului care a ştiut să depăşească condiţia sa umană, condus şi pasionat de mesajul artistic pe care îl are de comunicat... Exemplu pozitiv pentru contrastul pe care îl oferă muzica).

Comentariul muzical întrebuinţat ca muzică de fond este cel care a cauzat poate cel mai mare rău, a demonetizat în ochii multora posibilităţile artistice ale muzicii de film, încetăţenind ideea că muzica ar avea un rol vag, de creare a unor atmosfere care să facă agreabilă o secvenţă sau alta, avînd un caracter superficial de clişeu şi adresîndu-se mai ales simţurilor...

E noapte, apare luna, eroii se plimbă tăcuţi... şi muzica, conform tradiţiei, cîntă un vals dulceag... Limitarea unei astfel de întrebuinţări s-a impus în mod firesc în ultima vreme în cadrul acelei cinematografii în care se frămîntă ideile unei arte realiste. Şi de fapt, nu ne mirăm cînd în anumite momente pline de tensiune, de puternice sentimente, se renunţă la comentariul muzical. Adică se renunţă la o supraîncărcare a ideii care, prezentată ca atare, simplu, este suficient de elocventă. Ca în orice fel de muzică (clasică, romantică etc.) şi în muzica cinematografică, tăcerea, pauza, au o imensă valoare estetică, emoţională. Astfel apare utilă discutarea dozajului muzical.

Sînt unele filme care reclamă multă muzică prin însăşi concepţia lor — altele au nevoie doar de o mică „pigmentare" sonoră, muzicală. A stabili reguli precise e greu. Există un cîmp larg deschis fanteziei creatoare a regizorilor şi a compozitorilor. Un fapt este cert: un film artistic (obişnuit) nu poate fi întovărăşit de muzică în permanență. Aceasta ar da o impresie de saturație, de declamatorism, ar micșora posibilitățile de contrast și de gradare a dramaturgiei. Ar fi ca un om care și-ar exprima în permanență, cu glas tare, concepția lui despre viață, ar motiva mereu de ce a făcut așa și nu altfel, și la fiecare cuvînt ar plasa și cîteva aforisme. Ar putea un astfel de om să ne emoționeze, să ne convingă ? Probabil că nu...

Funcția dramaturgică a muzicii fiind definită într-un film clar conceput, compozitorul este socotit un colaborator al dramaturgiei și nu un simplu ilustrator venind în coada problemelor.

Atunci cînd muzica însoțește texte clasice ale dramaturgiei naționale sau universale, ea are limite severe și cînd nu se retrage total, îmbracă veșmîntul discret al unor mici reminiscențe, al unor frînturi exprimate prin instrumente răzlețe care nu fac decît să insinueze o prezență...

Un procedeu devenit clasic în muzica filmelor este citatul. Reluarea unui film cu *Stan și Bran studenți la Oxford* ne-a reamintit hazul unui citat cu scop de a realiza un contrast : Stan devine peste noapte mare sportiv și, în momentul cînd se pomenesc victoriile lui sportive, muzica execută un marș dintr-un oratoriu de Händel cu titlul „Iată-l, vine încununat de glorie" — marș binecunoscut, păstrînd caracteristicile maiestuoase, emfatice, ale marelui compozitor... Cuplarea lui Händel cu Stan e de un efect irezistibil...

Peisaj din filmul „In Munții Retezat".
(Muzica : Ion Dumitrescu).

Scenă din filmul „Două lozuri".
(Muzica : Mircea Chiriac)

De la Berlioz și Liszt, muzica programatică ne duce către Wagner; un element nou va domina opera, element a cărui întrebuințare excesivă capătă un caracter oarecum formal, de etichetare. E vorba de leit-motiv. In film, procedeul a fost adaptat cu predilecție. Este și explicabil : leit-motivul poate caracteriza eroii, situațiile, poate servi de fir conducător — convinge.

Pericolul întrebuințării repetate a acestui procedeu mi se pare a fi caracterul oarecum depresiv și acel ostinat care apare în destinul personajului. Este, în general, un procedeu care reclamă din partea compozitorului variație în armonizare, ritm, dezvoltare. Altfel devine un simbol, care dă întregii dramaturgii caracter de rigiditate formală.

Dozajul muzical trebuie să constituie o preocupare nu numai în ce privește corelația cu imaginea ci și în supravegherea expresivității muzicale, a menținerii ei pe o anumită linie expresivă. In mod fatal, variația imaginii îl poate duce pe creatorul muzical către o infinită varietate de genuri și stiluri. Concepția lui va hotărî stilul unitar pentru un anumit film, cu o anumită semnificație, evitînd transformarea muzicii într-o antologie de genuri și stiluri...

Rolul sincronului în film nu ridică doar probleme tehnice. Pe seama lui au apărut o serie de false afirmații în legătură cu muzica de film : că supunerea muzicii față de cerințele filmului distruge orice posibilitate de dezvoltare logică a muzicii ca limbaj autonom, că sincronul împiedică desfășurarea unui anumit lirism, fărîmițînd muzica, întrerupînd firul melodic etc.

Dacă sincronul este conceput exclusiv ca o cerință a mișcării, adică vizual, evident că el ar urma să inunde întreaga dezvoltare a filmului, creînd efecte inutile pentru dramaturgia filmului. Justificarea lui este acolo unde există o motivare interioară. Prin această afirmație nu se epuizează efectele artistice, dramatice, care se pot obține în alternarea sincronului cu momentele fără sincron, valorificîndu-se reciproc prin trecerea la planuri diferite de idei și sentimente.

In desenul animat, unde obligațiile de sincron se întrepătrund, muzica fiind scrisă de cele mai multe ori înaintea imaginii, și unde imaginea descompusă merge pe ritmul muzicii — semnificația sincronului este diferită. Trebuie subliniat că aci fondul emoțional se păstrează pe un anumit plan, am spune mai superficial, mai exterior, în forme fabulate care reclamă aer, grație, ironie și au în general un aspect realist mai redus. Problemele filmului animat înscrise doar aparent în categoria grațiosului și amuzantului, sînt în realitate nebănuit de complexe. (Trebuie să cităm succesul filmului romînesc de desen animat

Scurtă istorie la Cannes, unde semnificaţia lui de unitate, mesajul de pace exprimat în modul cel mai „graţios“, au cucerit admiraţia unanimă...). Nu ne propunem să discutăm şi problemele filmului documentar şi cele ale jurnalului. Trebuie menţionat însă că specificul documentarului lasă o mai mare libertate dezvoltării muzicale, permiţînd o largă desfăşurare simfonică. În acelaşi timp, apare ca strict necesară corespondenţa între peisajul din film (din punct de vedere geografic şi uman) şi stilul muzicii implicînd, cum e şi firesc, acele intonaţii naţionale care pot întregi ansamblul în mod logic, fără a fi supărătoare pentru documentare, adică pentru o informaţie care se face cu ajutorul mijloacelor artistice dar care se bazează pe adevăruri istorice, ştiinţifice etc.

MUZICA ÎN CINEMATOGRAFIA DIN R. P. R.

Uniunea Compozitorilor, lărgind continuu sfera preocupărilor şi în variate sectoare ale muzicii şi muzicologiei contemporane, a cuprins în planul ei de muncă şi analiza unui domeniu de creaţie în care există păreri, impresii, gusturi şi aprecieri vagi. Despre muzica de film, sau nu pomeneşte nimeni — mă refer la cronicarii acestei arte complexe — sau dacă pomeneşte cineva ceva, atunci aprecierea se rezumă de obicei la... „e bună“ sau „e proastă“, fără ca în conştiinţa celui ce iscăleşte atari formule „originale“ să apară măcar o umbră de nelinişte în legătură cu necesitatea unei motivări a... sentinţelor.

Despre muzica lui Mircea Chiriac la filmul „Două lozuri“, cronicarul Eugen Atanasiu de la ziarul „Romînia liberă“ scrie: „Ce am putea scrie despre muzica lui M. Chiriac, nu vom aşterne pe hîrtie, întrucît nu vrem să încheiem printr-o critică cronica închinată filmului care, după cum susţineam de la început, va fi aplaudat de nouă spectatori din zece. La urma urmei s-ar putea ca celui de al zecelea să-i placă tocmai muzica“.

Printr-o „piruetă“, pe care autorul a socotit-o probabil deosebit de abilă, se nimereşte cu piciorul într-o creaţie care a pus în faţa compozitorului citat numeroase probleme de principiu estetice, reclamînd o analiză atentă a conţinutului respectivului film, de căutare a unui stil muzical cu o anumită culoare locală, istorică etc. — probleme pe care în bună parte, compozitorul Mircea Chiriac le-a rezolvat (aşa cum vom vedea mai încolo).

Participarea compozitorilor din R. P. R. la creaţia de filme a determinat pe de o parte sarcina de a-şi însuşi specificul acestui gen, trecînd pe umerii lor o parte din răspunderea dramaturgiei filmului, pe de altă parte a pus problema unei creaţii muzicale specifice, ca cea a acelor comentarii care să susţină producţia de filme romîneşti.

Scenă din filmul „Moara cu noroc“.
(Muzica: Paul Constantinescu).

Scenă din filmul „Erupţia“.
(Muzica: Theodor Grigoriu).

Pentru a găsi această muzică purtătoare a înaltelor mesaje de umanitate şi pusă în slujba unei arte care cere creatorului o muncă conştientă de ierarhizare, de eliminare şi valorificare a tot ce oferă realitatea, viaţa — a fost nevoie de o muncă neobosită, de un repetat travaliu de control, făcut în migală: se potriveşte? (cu omul, conflictul, acţiunea, peisajul, momentul?), exprimă suficient de puternic esenţa lucrurilor care se cer adîncite sau descoperite ?

Găsirea unor teme, a unor motive sau a unor melodii, în fapt a unei imagini muzicale pregnante, este intim legată de caracterul de claritate şi accesibilitate al muzicii de film.

Se cuvine să precizăm: manipulînd aceste noţiuni de multă vreme, este totuşi cazul să arătăm că doar o înţelegere simplistă poate ajunge la concluzia că este vorba de a întrebuinţa un lexic redus la cele mai primitive forme ale expresiei muzicale.

Acceptarea unor valori existente în mijloacele de expresie ale muzicii moderne şi contemporane ne obligă în mod logic să facem noi precizări.

Clară şi accesibilă nu este o formulă melodică simplă sau acele cadenţe care definesc climatul tonal, ci, transpunînd pe plan muzical conflictul dramaturgic, clară şi deci accesibilă apare acea muzică ce în exprimarea sentimentelor umane — deci a vieţii — enunţă şi întrebări şi frămîntări, dar aduce şi *rezolvări* sensibile pentru o ureche muzicală obişnuită, deci pentru capacitatea de recepţie a publicului.

Muzica poate şi este firesc să se servească de mijloacele variate ale muzicii moderne exprimînd îndeobşte sentimente complicate. Şi trebuie arătat că o atare muzică accentuează de obicei nu numai sentimente personale (fără de care nu este de conceput arta), dar foarte des — sau mereu — ea traduce şi poziţii subiectiviste, o însuşire a lumii care trădează tendinţa de singularizare a unui individ străin de colectivitate, haotic, îngrozit de faptul că nu-şi poate găsi singur un drum... Astfel de sentimente pot apare în mod trecător în procesul psihic al oricărui om... Dar pentru o artă care îşi asumă sarcini educative, deschizînd ochii oamenilor asupra tuturor valorilor pe care trebuie să le cucerească în viaţă arătîndu-le mereu drumul spre bucurie — limbajul muzical trebuie să fie capabil să transmită şi stări de fericire, ba chiar şi de euforie legate de împlinirea celor mai nobile sentimente. A nega această nevoie de cadenţă împlinită, de rezolvare a problemelor vieţii fie chiar parţial, înseamnă a nega adevăratul sens al vieţii : progresul omului, al vieţii lui materiale şi sufleteşti, culminînd nu cu rezolvări definitive dar cu satisfacţia unor eforturi încununate de succes. Nu se face aci o pledoarie pentru un lirism fad, care să ascundă ascuţişurile vieţii, contradicţiile ei, întreaga dialectică a vieţii în care mişcarea şi ciocnirea nu pot să se împace cu extazul şi euforia — dar se pledează pentru necesitatea de a traduce în artă, în muzică mai ales, capacitatea de fericire pe care o are omul şi pe care — fapt şi mai important — el şi-o poate educa. Prin artă se dezvoltă în om dorinţa de autoeducare, care implică ascuţirea capacităţii de a înţelege viaţa în tot ce are ea mai minunat. Una din sarcinile de onoare ale artei este aceea de a-l învăţa pe om că există bucurie şi fericire, că există drumuri care duc într-acolo...

Ca şi în celelalte ramuri ale artei în dezvoltare în republica noastră, cinematografia îşi propune să dezvăluie problemele adînci ale omului, ciocnirea diferitelor forţe, dar şi forţa şi entuziasmul de care este capabil omul cu tot ceea ce se leagă de sublim sau de tragic, pe calea care duce către înalte idealuri.

*

Să analizăm muzica filmului „Două lozuri“, „nimicită“ de cronicarul „Romîniei libere“...

Care este conţinutul filmului ?

Lefter Popescu, umil funcţionăraş de minister, tipic reprezentant al micii burghezii, visînd să aibă altceva decît are, încearcă să realizeze jucînd la loterie ceea ce n-a realizat în viaţă : cumpără două lozuri ; visurile de fericire ale lui Lefter cunosc momente de culme, pulverizate de groaza pierderii lozurilor, reactivate de găsirea lor — ca apoi să apară ca un caraghios în faţa prietenilor şi cunoscuţilor, ca unul care şi-a făcut iluzii prosteşti confundînd lozurile !... Există vreo altă cale pentru Lefter de a împlini vreunul din idealurile pe care spera să le realizeze cu banii de la loterie ? Autorul, Caragiale, ne lasă să înţelegem că n-ar prea exista... Se accentuează nu numai comicul unor situaţii de fapte ci şi limitarea orizontului de viaţă al unui om cumsecade — neputincios, pe care eşecul suferit este pe cale să-l înnebunească. Ce rol revine muzicii? Există aci două sentimente pe care le încearcă spectatorul : de amuzament faţă de comicul situaţiilor şi de eroii schiţaţi, de compasiune faţă de omul mediocru, care şi-a făcut iluzii crezînd că va fi eliberat de munca de conţopist pusă sub controlul „turbatului“... Comentariul muzical era firesc să alterneze între cele două peisaje — cel al Bucureştiului de altă dată — şi peisajul sufletesc al eroului zguduit de cele mai contradictorii sentimente... Bineînţeles că aci se ridică imediat întrebarea : ce dozaj se stabileşte între decor şi analiza conflictului ? Răspunsul nu-l poate stabili decît stilul şi gustul compozitorului care şi-a conceput bine muzica.

Filmul începe prin fixarea muzicală a atmosferei. Încă din generic se aude o romanţă a vremii, cîntată fals la flaşnetă, apoi binecunoscutul „Margareta îngeraş iubit“, urmat de cunoscuta bucată de clavir, pe sunetele căreia facem cunoştinţă cu Lefter. Citatul muzical adică întrebuinţarea unor melodii care făceau parte într-adevăr din repertoriul flaşnetelor este binevenit şi foarte savuros, mai ales pentru cei care îşi mai amintesc din peisajul respectiv al mahalalei romîneşti. Dar de accentuat este potrivirea cu Caragiale şi cu stilul lui, cu eroii luaţi tocmai din această lume a micilor burghezi pe care îi supune unor „radiografii“ necruţătoare.

Urmărind însă eroul nostru în minister, muzica continuă *descrierea exterioară,* redînd agitaţii, într-un stil care nu se integrează în ambianţa muzicală fixată. Tendinţa de a reda un contrast este justificată în parte, dar poate că mai bine ar fi fost ca muzica să prezinte eroul şi nu decorul (în privinţa aceasta filmele italiene neorealiste au adus în muzică multe inovaţii prin accentuarea unor instrumente solistice — fagot, oboi — purtătoare ale unor motive scurte şi foarte expresive).

Iată însă că Mircea Chiriac redevine liric în momentul cînd Lefter scrie în condică, acrit de monotonia şi insipida lui ocupaţie. Intrarea şefului, a „turbatului“ tocmai pe această ambianţă lirică este un moment nereuşit. Contrastul între situaţie şi muzică nu-şi găseşte aci, cred, justificarea.

În scena din berărie revine romanţa cîntată la flaşnetă la început. Reluarea motivelor de flaşnetă de multe ori şi apoi şi la sfîrşitul filmului e în parte motivată de imagine, adică de flaşnetarul „purtător de cuvînt al sorţii“, ironic ca şi soarta cu bietul Lefter Popescu.

Totuşi, atunci cînd nu e neapărat cerut de imagine, motivul reluat apare excesiv...

Minunat realizate sînt scenele la berărie, romanţa lui Birlic, momentul contrapunctat al biletelor, acasă, apoi, după spargerea farfuriilor, optimismul (redat minunat muzical), reluat o dată cu voiajul în trăsură spre mahalaua țigăncilor. Excelent de asemenea convoiul țigăncilor.

Aș vrea să subliniez că din punct de vedere regizoral a fost foarte bine gîndit momentul plin de intensitate al căutării biletelor, care într-adevăr se putea lipsi de muzică. Se adeverește puterea expresivă a pauzei muzicale în anumite momente de tensiune.

În schimb, a doua vizită la țigănci ne derutează din punct de vedere muzical, fiindcă în mod inexplicabil auzim o muzică dezolantă, depresivă, cu oarecare caractere impresioniste, care acompaniază un decor... de mlaștină din marginea Bucureștilor ; muzica trece mult peste imagine depășind și decorul din imagine și momentul conflictului.

După atît de reușite momente grotești și vesele, realizate într-un stil romînesc adecvat, mi se pare un moment nerealizat... Mînjit de fiertura de prune aruncată în față, Lefter se îndreaptă spre oraș pe melodia flașnetei...

În momentul găsirii lozurilor, întrebuințarea unor instrumente izolate este extrem de sugestivă pentru nenumăratele idei care îi țîșnesc în minte, încrucișîndu-se într-un ritm aproape nebunesc (rezultatul este legănatul euforic pe lampă).

Orientarea justă a compozitorului este vizibilă în scena demisiei. În ciuda imaginii în care zboară hîrtiile și există trepidație, compozitorul a subliniat în muzică sentimentele de euforie, de fericire supremă ale eroului, care se vede scăpat de presiunea muncii cotidiene în condițiile dictaturii unui șef turbat...

Acompaniind celebrul și „viceversa"... muzica ar fi putut avea poate mai mult relief...

Sfîrșitul este iar pe flașnetă, o dată cu imaginea — dînd întregului film un caracter ciclic, de reluare a temei inițiale...

După vizionarea acestui film nu e cazul să ne întrebăm cam pe ce se întemeiază accentele de groază ale cronicarului citat la începutul acestui referat ? Și, iarăși, dacă cumva nu știe să audă muzica (se mai întîmplă și astfel de deficiențe, ce să-i faci...) nu e mai loial să afirmi la modul care se traduce prin clasicul „credem că" unele păreri personale fără pretenții și emfază...?

Trecem acum la un film documentar. Diversitatea subiectelor în filmele documentare nu poate constitui o piedică pentru a formula unele principii generale...

În primul rînd, trebuie stabilit caracterul dublu informativ și artistic al documentarului. Întrebuințînd cuvîntul „informativ", înțeleg de fapt ideea de *transmitere a unor noțiuni* pe lîngă însușirea prin imagini artistice zilnice a realității...

Evitînd îndeplinirea unor sarcini ce nu sînt adecvate specificului ei — adică redarea zgomotelor, a mașinilor etc., a oricăror efecte naturaliste — muzica în filmul documentar are rolul de a accentua latura emoțională, de a solicita spectatorului o participare cît mai activă la realizările din sectoarele de muncă variate ale țării noastre. Nu e vorba de a da aci un fundal sonor pentru a plasa un tablou în spațiu, de a *dubla* imaginea cu o ilustrație muzicală, solicitînd publicului o participare de contemplație. E necesar de a sublinia că poate mai mult decît filmul artistic (deși mi se pare temerară afirmația !), filmul documentar are misiunea de a încălzi sufletele spectatorilor cu un sentiment cald de patriotism față de frumusețile și bogățiile țării noastre, față de munca muncitorilor și țăranilor, față de realizările culturale etc. Fără discuție că acest comandament implică introducerea în imagine și în muzică a factorului om — deci a unor motive exprimînd sentimente umane, lirice și implicit a unui limbaj muzical în care să răsune în plin intonațiile populare, tezaurul muzicii noastre romînești. Peisajul geografic în întregime prezentat și identificat de imagine reclamă și el la rîndul lui o identitate muzicală bine conturată. Succesiunea cursivă a imaginilor care nu au ritmul uneori atît de capricios al filmului artistic cît și insistența asupra unei anumite idei permit muzicii o dezvoltare mai amplă, adeseori simfonică. Pericolul „descriptivului", fără introducerea unui conflict care să sprijine imaginea, este mereu prezent în fața compozitorului care compune pentru filmul documentar.

Iată rezolvarea din filmul documentar „Munții Retezatului" cu muzica de Ion Dumitrescu. Filmul prezintă peisajul grandios al munților cu flora și fauna lor. Nu lipsește omul.

Într-o atmosferă în care parcă simți adîncurile prăpăstiilor grandioase și aerul tare, amețitor, se aud ecouri specifice. Muzica are un caracter descriptiv și plin de lirism. La imaginea de o rară frumusețe, muzica adaugă o dimensiune de adîncime, de vigoare.

Apar puii de pisică sălbatică, apoi ursuleți greoi... Teme romînești, cîteva instrumente solo în fugato pentru a se relua firul simfonic o dată cu continuarea prezentării peisajului, a turmelor.

Foarte reușită evocarea scenelor Sarmisegetuzei.

Mi se pare extrem de util de subliniat faptul că (de ex. în secvența în care caii merg spre culmi) muzica nu redă doar descriptiv imaginea ci există o dinamică interioară care leagă peisajul de om, de ascensiune și descoperirile ei.

Muzica acestui film documentar se menține pe linia unui entuziasm care prinde spectatorul și îl convinge de măreția naturii dar și de posibilitățile omului...

În afară de producțiile anilor trecuți în care Ion Dumitrescu a creat muzică cu caracter vocal în două filme romînești („Nepoții gornistului" și „In sat la noi"), există o oarecare subapreciere a cîntecului destinat să se desprindă de film și să rămînă singur pe buzele spectatorilor.

În „Pasărea furtunii", Edgar Cosma a valorificat această posibilitate a filmului — începînd din generic unde cîntecul este expus vocal (a fost imprimat ulterior pe discuri, reluat şi amplificat apoi în orchestră). Caracterul acestui cîntec poate fi discutat în ceea ce priveşte apartenenţa lui la mediul de pescari din deltă. Aş opta mai curînd pentru situarea lui într-un cadru marinăresc, cu o apartenenţă imprecisă. Cîntecul îmbină însă un caracter nostalgic, poetic, cu intonaţii care redau profunzimea peisajului, mişcarea valurilor... E de remarcat că, deşi uşor de intonat, este lipsit de vulgaritate, creînd o atmosferă impregnată de un lirism de bună calitate.

La sfîrşitul filmului, amplificarea muzicii la un potenţial dramatic excesiv nu contribuie la întărirea emoţiei artistice, ci pune în umbră imaginea vizuală, creînd un dezechilibru supărător. Problema intensităţii lirice, dramatice, în funcţie de imagine, echilibrul dintre cele două limbaje — cel ritmic şi cel sonor — nu este din cele mai uşoare. Mai ales dacă intensa dramatizare a muzicii anticipează un sfîrşit care nu se ţine de cuvînt sau chiar numai unele momente reduse ca tensiune faţă de muzică, în economia filmului ea poate însemna o gravă greşeală.

Filmul *„Moara cu noroc"* cu muzica de Paul Constantinescu a însemnat un succes al cinematografiei. În general, trebuie spus că în economia filmului, muzica apare acolo unde ea însemnează o dimensiune strict necesară. Nici un fel de exces, o deosebită sobrietate în alegerea secvenţelor cu muzică. Orientarea regizorului şi desigur a compozitorului a ţinut seama de textul adînc dramatic al scriitorului Ion Slavici, în care o încărcare muzicală ar fi diminuat tocmai calitatea esenţială a filmului — sobrietatea. Genericul, sintetizînd filmul, punînd spectatorul în atmosferă, îi imprimă o emoţie dublată de un sentiment de aşteptare, de panică...

Muzica acestui film prezintă minunate motive legate de caracterizarea personajelor. Ana, la început este subliniată de o muzică timid-lirică, în contrast apoi cu intrarea brutală a oamenilor lui Lică. Lică Sămădăul, de la apariţia lui este întovărăşit de un motiv scurt, brutal, aşa cum apare şi personajul. Motivul revine în scena cînd împleteşte biciul împreună cu Ana, şi apoi în faţa bisericii... Muzica imprimă o atmosferă de fatalitate, de apăsare, fără posibilitatea vreunei rezolvări — cu totul adecvată conflictului.

Redarea cavalcadei, a urmăririi lui Lică, îmbină în chip fericit descriptivul cu tensiunea interioară a eroului. Şi aş vrea să arăt cît de bine sînt realizate muzical gîndurile lui Ghiţă, amintirea chefului pe care îl lăsase la plecare — ca apoi momentul de tensiune dramatică cînd o găseşte pe Ana, să fie redat printr-un mijloc de o simplitate impresionantă : acorduri prelungite, pauză şi repetarea acordului — exprimînd ideea de obsesie şi în acelaşi timp de sfîrşit. O tensiune care nu mai poate creşte, e ajunsă la un punct maxim... La sfîrşit, loviturile de timpan sintetizează, confirmă totala nimicire a nefericiţilor eroi...

Muzica filmului are tocmai meritul de a reda în esenţă conflictul fără a luneca pe căi exterioare lui.

„Erupţia" cu muzica lui Theodor Grigoriu confirmă, cred, faptul că munca unui compozitor la o muzică destinată filmului, prin problemele care se pun, prin varietatea sentimentelor şi ideilor reclamate de un scenariu generos, nu poate să nu aducă în stilul autorului (mai ales a unui compozitor tînăr) un impuls creator de imagini noi, de precizări, de limpeziri pe linia celui mai bogat realism. Succesul lui Grigoriu la acest film (succes care nu a fost aproape de loc confirmat de presă), este o nouă dovadă a faptului că o muzică pe linia realismului, aducînd imagini puternice ale vieţii, nu reclamă şablon şi standardizare, ci poate îmbrăca cele mai variate forme, integrîndu-se în stilul unuia sau altuia dintre creatori. În momente de ascuţit relief, Theodor Grigoriu mînuieşte în modul cel mai eficace, cu o conciziune care intensifică expresia dramatică, limbajul muzicii moderne, realizînd tocmai acel dozaj de care vorbeam la început. Limbajul serveşte conţinutul, el nu este întrebuinţat de dragul originalităţii sau al inovaţiei. Şi muzica conţine şi rezolvările necesare ideii din film — momente lirice bine realizate, fără dulcegărie, în spiritul nuanţei de pastel...

De la începutul filmului, o dată cu descrierea peisajului stors de viaţă, cu ultime încercări de a mai izbuti vreo respiraţie, muzica lui Grigoriu constituie un element expresiv nu pentru dezolare, ci pentru obstacolul pe care omul îl va învinge. Este o încordare de voinţă, o forţă care avertizează spectatorul că ceea ce apare mort în imagine nu va rămîne aşa...

Muzica lui Grigoriu nu este frumoasă în sensul obişnuit pe care îl capătă o atare banală apreciere în gîndul unui public neevoluat. Ea nu permite contemplări şi destinderi ci obligă pe spectator să gîndească, să-şi însuşească complexitatea ideilor din film.

Personajul lui Gore — cel mai reuşit din film — este evident deţinătorul notei lirice şi în muzică. Calitatea omenească a lui Gore, sentimentul lui care pornea din adîncuri, acoperite din decenţă şi sensibilitate cu o pojghiţă de cinism şi nonşalanţă, au fost redate prin intonaţii care au subliniat cu discreţie dragostea lui plină de duioşie. Reiau ideea expusă mai sus că aspectul liric al muzicii, cel care învăluie subiectul într-o atmosferă de simpatie, de sensibilitate, nu poate fi legat decît de personajele pozitive. Oricît s-ar zbuciuma un erou negativ, transformarea acestei bucurii într-o muzică ce eventual ar reclama duioşia publicului, este o greşeală din punct de vedere al concepţiei dramaturgice. Aceasta nu presupune tratarea ironică sau sarcastică a frămîntărilor unui personaj care în economia conflictului nu se situează pe planul acţiunilor în slujba ideii pozitive. Dar tocmai aci este problema : regizorul este acela care trebuie să precizeze — împreună cu compozitorul bineînţeles

— dacă acest conflict interior merită să fie subliniat ca fiind centrul ideilor din film sau dacă din contra, în acel moment comentariul muzical nu trebuie să aprecieze dinafară, să formuleze o judecată de pe planul valorilor umane cele mai înalte.

*

Vreau să menționez în continuare cîțiva factori care nu trebuie să lipsească din discuțiile viitoare pe această temă.

În primul rînd, faptul nu de minoră importanță, că filmele noastre pleacă în străinătate și sînt vizionate de un public larg, ce ia uneori contact pentru prima dată cu realitățile noastre. E firesc ca muzicienii noștri să se preocupe de calitatea muzicii care întovărășește aceste filme, să n-o considere ca un accesoriu lipsit de importanță. În lumina aceasta trebuie analizată acea muzică, în legătură cu modul în care ea este reprezentativă sau nu pentru nivelul muzicii în R. P. R., cu felul în care trezește gustul pentru muzica romînească în general.

Desigur că în viitor vor fi subliniate și alte creații muzicale, stabilind valoarea lor, ca de exemplu muzica lui Leon Klepper la „Citadela sfărîmată“ sau altele ca cea a lui Radu Paladi la „Ciulinii Bărăganului“, cum și unele muzici mai puțin schițate, mai simpliste, ca aceea a „Vulturului 101“.

De asemenea apare utilă și atenția acordată cîtorva probleme de tehnică a muzicii de film cum ar fi analiza orchestrației (în general mult prea stufoasă la multe din filmele noastre), introducerea vocii omenești și a instrumentului solo, cum și probleme de înregistrare etc.

MUZICA DE FILM ÎN ANSAMBLUL PROBLEMELOR MUZICII CONTEMPORANE

Transformarea cinematografiei din ultimii ani, ritmul ei industrial pe de o parte și evoluția ei pe linia unei arte realiste ne obligă să privim muzica de film ca un gen care presupune tehnică și specialitate. Și este interesant de a menționa că acei compozitori care au fost atrași de creația muzicii cinematografice sînt mai ales inițiatorii diferitelor curente moderniste, dodecafonismului, atonalismului etc.; găsim aci numele lui Honegger, Schönberg, Alban Berg, Milhaud etc.

Astfel s-au împletit problemele muzicii contemporane cu cele specifice ale muzicii de film. Dar nu în mod întîmplător, stăpîniți de o senzație de epuizare a drumurilor creatoare, de „înfundare“, tocmai acolo unde se părea că este locul destinat *exclusiv* inovației fără a ține seama de comandamentele tradiției muzicale, aceiași creatori au constatat în ultimii ani că domeniul muzicii de film este „limitat“, închis tendințelor de originalitate! A urmat dezinteresul pentru acest gen.

Care este semnificația acestei atitudini? Că în mod firesc inovațiile de dragul inovațiilor nu au putut continua pe drumul dezvoltării filmului ca artă realistă, că deși nu există limitări în întrebuințarea unor soluții noi armonice, ritmice etc., totuși nu se poate ca muzica de film, prin specificul ei, să ignoreze ceea ce s-a realizat pe plan estetic și tehnic în muzica cu program din ultima jumătate de secol.

Gustul pentru muzica modernă în accepțiunea complexă a acestei noțiuni, se realizează greu în contact cu acea cursivitate pe care o conferă muzicii legătura ei logică cu acțiunea din film. Iată ce spune compozitorul Hans Eisler într-un studiu destinat muzicii de film: „Muzica tonală din ultimii 250 de ani necesită, ba chiar impune forme lungi de dezvoltare. Conștiința existenței unui centru tonal poate fi stabilită numai prin repetiri și dezvoltări care necesită un anumit timp. Nici o atmosferă tonală nu poate fi realizată ca atare ci devine tonală numai prin dezvoltate legături și raporturi. Pe măsură ce muzica tinde să se depărteze de punctul de plecare tonal, îi trebuie un timp și mai lung pentru a readuce, pentru a reconstitui centrul de greutate tonal. Orice muzică tonală conține un moment de inutilitate prin aceea că pentru a stabili anumite funcțiuni într-un sistem de legături, este nevoie ca fiecare funcțiune să fie subliniată, întrebuințată mai mult decît ar fi nevoie pentru redarea sensului ei expresiv. Or, în muzica modernă motivele sînt concepute fără a ține seama de un sistem definit... Ele nu reclamă repetări. Emanciparea motivului de simetrie și repetări permite o mai categorică, o mai expresivă formulare a elementelor muzicale și le eliberează de tirania banalului. În muzica nouă nu este loc pentru umplutură!“... „Prin această calitate a muzicii noi de a fi independentă, ea corespunde caracterului de proză a filmului. Muzica tradițională, făcînd abstracție de o tehnică a „surprizei“, așa cum o găsim la Berlioz și Richard Strauss, are nevoie de un anumit timp pentru schimbarea planurilor expresive...

Limbajul muzical nou, cu agilitatea lui caracteristică, convine principiului tehnic al succesiunii rapide a imaginilor pe care îl aduce filmul“.

Interesant că însuși autorul este conștient de pericolul unor atari formulări: cerința ca în fiecare moment al filmului să existe o cît mai interesantă subliniere muzicală — duce la jocuri formale, la un fel de manierism. Același autor recunoaște ca nesoluționabilă problema melodiei din cauza greutăților de acord al limbajului sonor cu cel filmic.

Putem oare considera aceste afirmații despre muzica de film ca fiind întîmplătoare? Se afirmă singură importanța conturării unei estetici a muzicii cinematografice, ca un gen care reclamă întrebuințarea conștientă și controlabilă (de către muzicieni și întregul public) a tuturor, a celor mai variate posibilități de a comunica prin muzică, idei și sentimente de înaltă semnificație. Trebuie spus că realismul socialist absoarbe *conștient* tot ceea ce istoria artei realiste a înscris ca mijloc valabil de reflectare artistică a realității. Așa apar deosebit de pregnant limitele uneî anumite muzici care, dispreţuind o estetică a conţinutului, se pierde ca o apă în nisip... şi tot aci se poate constata că axarea conştientă pe poziţiile realismului nu implică uniformitate de stil, nici standardizare... Compozitorii îşi pot păstra stilul, maniera lor proprie şi nu seamănă muzica lui Prokofiev pentru „Alexandr Nevski“ cu muzica de film a lui Şostakovici, nici muzica lui Walton cu cea a lui Auric.

„Muzica de film, spunea Haciaturian în anul 1953, este şi o şcoală pentru compozitor“, şi parafrazînd cuvintele lui Gorki — că pentru copii trebuie să scriem ca pentru maturi şi mai bine — Haciaturian spune că „pentru film trebuie să se scrie cu aceeaşi seriozitate şi atenţie cu care se scriu operele cele mai însemnate — chiar şi mai bine!“

*

În iunie 1956 s-a desfăşurat la Viena o săptămînă internaţională dedicată problemelor de filmologie (de ştiinţă a filmului). Cu ocazia Festivalului Mozart, care avea loc în acel moment la Viena, s-a ales ca temă pentru congres analiza legăturii filmului cu muzica din punct de vedere istoric, psihologic, estetic, educativ...

Cu acest prilej s-au putut vedea o serie de filme care încercau să dea muzicii „un ajutor“ prin imagini vizuale, adică explicau aşa-zisul conţinut, îl lărgeau prin atributul vizual. „Stars and stripes“ (steluţe şi linii), a fost o încercare de a exprima pe peliculă prin jocul capricios al unor figuri geometrice, sensul mişcării interioare a muzicii. Efectul era amuzant în cel mai bun caz, dar nu se uşura cu nimic procesul de înţelegere a muzicii prin această accentuare a dinamicii muzicale.

În cadrul discuţiilor purtate în cursul săptămînii muzicii de film, au apărut, în ciuda multor poziţii formaliste, şi unele formulări care atrăgeau atenţia asupra faptului că muzica de film nu este un domeniu care priveşte exclusiv cinematografia, ci este un gen nou care trebuie abordat cu toată atenţia, popularizat şi salvat de la acea decădere provocată de unele tendinţe de standardizare, de industrializare, apărute acolo unde filmul aparţine întîi industriei şi apoi artei.

Muzica de film trebuie înscrisă în istoria muzicii ca un gen nou creat de o nouă formă de reflectare a realităţii — cinematografia.

Rînduirea muzicii de film alături de alte genuri ale muzicii ridică întrebarea: lîngă care genuri, cele mari sau cele mici? Dacă ar fi să ne luăm după lungime, o muzică de film se întinde cu întreruperi, de-a lungul a 40—45 minute. Acesta nu poate fi un criteriu. Dar ni se pare că a pune astfel problema este greşit.

Ca orice formă nouă, muzica de film caută mereu noi drumuri, noi forme de expresie. Neorealismul italian nu întîmplător a adus şi interesante aporturi în expresia muzicală. Cu atît mai mult, metoda realismului socialist va mobiliza eforturile creatoare ale muzicii pe căi luminate de perspectiva celor mai variate îmbogăţiri.

O situare definitivă a acestui gen de muzică reclamă perspectivă istorică. Creatorii muzicii de film îi aduc un bagaj intonaţional nou, cu rădăcini în realitatea naţională, corespunzător multiplelor sarcini de reflectare veridică a realităţii.

*

Consideraţiile de mai sus sînt străine de orice caracter axiomatic şi ele se cer îmbogăţite prin aportul creator, teoretic şi practic, al tuturor colaboratorilor artei cinematografice.

Evoluţia discului muzical romînesc

de EDGAR ELIAN

Creaţia interpretului de muzică este prin esenţa ei efemeră, destinată dispariţiei o dată cu naşterea ei... interpretările celor mai străluciţi artişti trăiesc doar în memoria ascultătorilor... peste capodoperele artei interpretative se aşterne curînd uitarea...

Asemenea afirmaţii au avut secole de-a rîndul un caracter axiomatic. Într-adevăr, dacă despre arta lui Paganini, Liszt, Chopin, Thalberg, Bülow, Richter, aflăm amănunte din literatura muzicală sau din arta plastică a timpului, nimeni nu poate şti astăzi în mod precis cum interpretau aceşti mari virtuoşi ai instrumentului sau ai baghetei diferitele lucrări cu care au cucerit admiraţia publicului.

Cine s-ar fi putut împăca la gîndul permanentizării unor asemenea ireparabile pierderi? Şi mintea omenească, în căutarea neîncetată a rezolvării problemelor puse de viaţă, a găsit soluţii, la început modeste, primitive, apoi din ce în ce mai perfecţionate.

Cercetătorul care-şi propune să studieze istoria înregistrării şi reproducerii sunetului, trebuie să înceapă prin a se întoarce cu 100 de ani înapoi. El va putea găsi la Academia de Ştiinţe a Franţei un document purtînd data de 26 ianuarie 1857, şi cuprinzînd — sub semnătura muncitorului tipograf Edouard-Léon Scott — descrierea unui aparat denumit „Fonoautograf“, cu ajutorul căruia se puteau înscrie pe un cilindru curbe corespunzînd vibraţiilor provocate unei membrane de către o sursă sonoră. Reproducerea sunetului nu era încă posibilă. Sîntem încă în preistoria discului!

Istoria propriu-zisă începe cu 20 ani mai tîrziu, în decembrie 1877, deci acum 80 ani, cînd principiul reproducerii sunetului printr-un fonograf — folosind cilindri sau discuri — este formulat simultan în Franţa, de către poetul şi savantul Charles Cros, şi în S.U.A. de către Thomas Edison. Soluţia era găsită. De-acum înainte rămînea doar de perfecţionat ideea, pentru ca arta marilor interpreţi să poată deveni nemuritoare. Ceea ce s-a şi întîmplat în cursul deceniilor care au urmat, şi mai ales după începerea folosirii, în anul 1925, a tehnicii înregistrării electrice.

Două date importante mai sînt de notat în istoria discului:

— 1931, realizarea în Germania a unui aparat de înregistrare magnetică a sunetului, denumit „Magnetofon“, şi care — după perfecţionări ulterioare — a devenit un auxiliar indispensabil al producţiei de discuri, uşurînd în mod sensibil realizarea înregistrărilor primare;

— 1948, punerea la punct de către inginerul maghiar Peter Goldmark a primului disc din material plastic (vinilit) şi cu lărgimea şanţurilor (rilelor) redusă la o treime, ceea ce permite — prin reducerea simultană a vitezei de rotaţie de la 78 ture la $33^{1}/_{3}$ ture pe minut — lungirea considerabilă a duratei înregistrărilor pe o faţă de disc (de la aproximativ 3 minute la aproximativ 15 minute pentru un disc mijlociu de 25 cm diametru).

În ultimii zece ani, producţia de discuri a luat un avînt extraordinar în întreaga lume. Zilnic apar noi discuri de muzică cultă, populară, uşoară, se înregistrează pe disc piese de teatru, recitaluri de poezie, reportaje ştiinţifice sau turistice, se editează publicaţii de specialitate, în marile ziare şi reviste apare „Cronica discului“, se decernează anual premii pentru cele mai bune discuri, iar în anul 1958 va avea loc primul Festival Internaţional al Discului la Monte Carlo. Marii interpreţi ai zilelor noastre Kreisler, Heifetz, Enescu, Menuhin, Oistrah, Gieseking, Schnabel, Thibaud, Cortot, Casals, Ghilels, Fischer, Lipatti, Toscanini, Furtwängler, Karajan, Bruno Walter, Stokowsky, Mravinski, Georgescu, Silvestri, Perlea, Robeson, Schwarzkopf, Callas, Reizen, Doluhanova, Mario del Monaco etc. pot fi ascultaţi de amatorii şi profesioniştii muzicii în cele mai strălucite creaţii ale repertoriului lor. Se pot realiza studii comparative de interpretare ale aceleiaşi lucrări de către diferiţi artişti. Iată doar două exemple:

Primul se referă la diferitele versiuni existente — la ora actuală — ale sonatei a 9-a, în la major, op. 47 („Sonata Kreutzer“) de Beethoven: Boskowsky şi Kraus; Elman şi Seiger; Enescu şi Chaillez-Richez; Francescatti şi Casadesus; Heifetz şi Moiseevitch; Kreisler şi Rupp; Makanowitzki şi Lee; Oistrah şi Oborin; Plocek şi Palenicek; Rostal şi Osborn; Schneiderhan şi Kempff.

Al doilea exemplu: Simfonia a 6-a, în si minor, op. 74 („Patetica“) de Ceaikovski, avînd în prezent următoarele versiuni pe discuri microrile: Abendroth cu orchestra Radio Leipzig; Bernstein cu Orchestra Stadium din New York; Brown cu Orchestra Simfonică din Viena; Cantelli cu Orchestra „Philharmonia“ din Londra“; Karajan cu Orchestra Filarmonică din Viena: Kempen cu Orchestra Concertgebouw din Amsterdam; Kleiber cu Orchestra Conservatorului din Paris; Kubelik cu Orchestra Simfonică din Chicago; Markevitch cu Orchestra Filarmonică din Berlin (R.F.G.); Monteux cu Orchestra Simfonică din Boston; Mravinski cu Orchestra Filarmonică din Leningrad; Münch cu Orchestra Conservatorului din Paris; Schmidt-Isserstedt cu Orchestra Radio Hamburg: Silvestri cu Orchestra „Philharmonia“ din Londra; Steinberg cu Orchestra Simfonică din Pittsburgh; Tálich cu Orchestra Filarmonică Cehă din Praga; Toscanini cu Orchestra N.B.C. din New York.

Şaptesprezece versiuni ale unei singure lucrări! Şi situaţia nu diferă la marea majoritate a pieselor din marele repertoriu de concert sau de operă. Se poate vorbi cu adevărat că trăim era unei răspîndiri încă nemaiîntîlnite a muzicii pe plan mondial, şi aceasta prin intermediul discului, uşor transportabil la domiciliu şi vehiculat pe posturile de radio din întreaga lume. În cîteva decenii, marile interpretări au ajuns astfel la îndemîna oricui, fiind totodată fixate pentru posteritate. Iar discul a devenit un obiect familiar în casele a milioane de oameni.

*

Dar în ţara noastră, care este răspîndirea la care a ajuns discul şi — mai ales — ce s-a realizat în domeniul producţiei de discuri? O scurtă retrospectivă ne va ajuta să ajungem la formularea unor concluzii.

Primele discuri au fost produse în Romînia către sfîrşitul celui de al treilea deceniu al secolului nostru, cînd grupul englez „Columbia“-„His Master's Voice“ a înfiinţat la Bucureşti societatea „Columbia Graphophone Co. Romînă“, iar grupul german „Odeon“ a cerut o reprezentanţă în ţara noastră. Din principalele trei verigi ale lanţului tehnologic al producţiei de discuri (înregistrare — fabricarea matriţelor — prepararea discurilor), „Columbia Romînă“ şi „Odeon“ nu şi-au organizat însă decît prima şi ultima şi aceasta prin aducerea unor prese vechi din Turcia şi Germania. Matriţele veneau pentru „Columbia“ de la Londra, iar pentru „Odeon“ de la Berlin şi tot de acolo veneau şi piesele de rezervă pentru prese şi materia primă. Pentru înregistrările făcute în Romînia — şi acelea cu tehnicieni străini — matriţele se fabricau la Londra, respectiv la Berlin, iar originalele acestor matriţe nu ajungeau niciodată la noi, fiind reţinute în ţara de origine. Repertoriul se rezuma la şlagăre de muzică uşoară, iar imprimările făcute în Romînia cuprindeau muzică populară şi muzică de dans.

Cîţiva ani mai tîrziu, în anul 1934, se înfiinţează fabrica „Lifa" şi apoi în 1935 „Electrecord", care ulterior a preluat utilajul firmei „Lifa". Dotată cu utilaj german, fiind capabilă să organizeze întregul proces de fabricaţie, inclusiv realizarea matriţelor, „Electrecord" reuşeşte să producă anual cca. 50.000 discuri. Paralel cu primele citate au mai existat reprezentanţe ale fabricilor „Homocord" şi „Cristal" din Germania, care produceau sporadic şi discuri cu muzică romînească.

În timpul războiului antisovietic, societatea „Columbia Romînă" — la fel ca toate întreprinderile cu capital englez — trece în mîini germane. După 23 August 1944, ea intră în consecinţă sub administraţia sovietică, pentru ca în 1950 guvernul sovietic s-o cedeze statului romîn. Cum între timp fabrica „Electrecord" fusese naţionalizată, comasarea celor două unităţi aparţinînd acum statului a creat premizele unei întreprinderi cu posibilităţi sporite.

Primii ani de activitate ai noii fabrici „Electrecord" (1950—1953) stau sub semnul unor greutăţi obiective: lipsă de cadre de specialitate, — în special la înregistrări, — lipsă de materie primă, utilaj învechit. Cu timpul însă, greutăţile încep să fie depăşite. Producţia creşte din an în an, de la 50.000 discuri anual la 80.000 — 120.000 — 300.000 — 800.000, pentru a atinge în anul 1957 cifra de 1.000.000 discuri. În anul 1956 începe producţia primelor discuri micro de 25 cm. diametru şi totodată se realizează primele exporturi de discuri romîneşti. În anul 1957 sortimentul de discuri micro se îmbogăţeşte cu discuri de 17 cm. şi de 30 cm. diametru, iar exportul se extinde: în prezent se vînd discuri romîneşti — standard şi microrile — în U.R.S.S., China, Anglia, Austria, Cehoslovacia, Ungaria, R. D. Germană, R. F. Germană, Iugoslavia, Polonia, Albania, Bulgaria, Olanda. S-au încheiat convenţii de colaborare tehnică, schimb de benzi şi producţie comună cu firmele „Supraphon-Artia" din Praga şi „Pathé-Marconi" din Paris. Calitatea tehnică a discurilor a început să progreseze simţitor; schimburile de experienţă cu tehnicienii fabricilor de discuri cu o veche tradiţie aduc cu sine permanent noi progrese.

Totuşi, problema centrală a activităţii fabricii „Electrecord" rămîne aceea a repertoriului şi a nivelului artistic al înregistrărilor. Acestei probleme îi vom consacra restul consideraţiilor noastre.

Este indiscutabil că în ce priveşte repertoriul s-au realizat importante succese, mai ales în sectorul muzicii populare romîneşti, care cîntăreşte greu în catalogul fabricii, reprezentînd aproximativ 45% din totalul discurilor editate pînă în prezent. Hore, sîrbe, doine, romanţe, din diferite regiuni ale ţării, sînt prezente în număr mare pe discurile „Electrecord". Printre formaţiile cele mai des întîlnite se pot cita orchestrele „Barbu Lăutaru" şi „Carpaţi", orchestra de muzică populară Radio şi orchestra de muzică populară „Electrecord", conduse de Nicu Stănescu, Ionel Budişteanu, Victor Predescu, Ion Luca Bănăţeanu, Nicu Predescu. Solişti vocali ca Maria Tănase, Maria Lătăreţu, Ioana Radu, Ileana Constantinescu, Emil Gavriş, Alexandru Grozuţă, Ion Luican etc., solişti instrumentali ca Fănică şi Damian Luca (nai), Iliuţă Rudăreanu şi Traian Lăscuţ-Făgărăşanu (clarinet), Ion Zlotea şi Ion Păturică (cobză), Nicolae Ciuciu şi Nicolae Vişan (ţambal), Marcel Budală (acordeon), Ion Lăceanu (fluier), Grigore Kiazim (mandolină), Nicu Stănescu (vioară) — adică tot ceea ce muzica noastră populară are mai reprezentativ ca interpreţi — se întîlnesc pe discurile „Electrecord", alături de solişti mai tineri aflaţi în plină ascensiune. Muzica naţionalităţilor conlocuitoare este şi ea reprezentată prin piese maghiare, germane, sîrbeşti, idiş, turceşti.

Analizînd însă mai în adîncime repertoriul discurilor cu muzică populară romînească se pot găsi unele lacune, a căror completare nu comportă dificultăţi prea mari. În primul rînd se constată o predominare a muzicii din Muntenia, Moldova şi Oltenia, proporţional, muzica din Transilvania, Banat şi Bucovina fiind slab reprezentată. Ar fi deci de întregit repertoriul cu piese din aceste regiuni.

În al doilea rînd, se constată un accent pus pe piese cu solo vocal sau pe ansambluri orchestrale, în dauna celor cu solo de instrumente specific romîneşti (nai, cobză, ţambal, fluier, cimpoi, taragot, — eventual chiar bucium). Asemenea discuri, aflate în număr relativ mic în catalogul „Electrecord", sînt foarte căutate, atît în ţară, cît şi în străinătate. Ele trebuie realizate în număr mult mai mare în viitor.

În fine, o problemă specială este ridicată de recenta începere a producţiei de discuri micro, care pot cuprinde între 4 şi 10—12 piese pe un singur disc (în funcţie de diametrul discului: 17, 25 sau 30 cm.). În afară de două discuri cuprinzînd exclusiv piese cîntate de Maria Tănase şi a unui disc cu romanţe populare, celelalte discuri micro de muzică populară romînească nu prezintă o unitate de gen sau măcar de interpret. Astfel, pe aceste discuri se găsesc amestecate piese vocale cu piese instrumentale, în execuţia celor mai diverse orchestre şi a celor mai feluriţi solişti. Faţă de bogăţia repertoriului de muzică populară existent sau care se mai poate imprima, se impune pentru viitor editarea unor discuri micro centrate în jurul unui *interpret*, unei *orchestre*, sau al unui *gen* de piese. Altfel, va fi greu să se deosebească un disc de altul, de vreme ce toate discurile vor cuprinde piese atît de eterogene.

Intenţia fabricii „Electrecord" de a începe editarea unei serii de discuri micro sub titulatura „Mari interpreţi de muzică populară romînească" (primul disc fiind închinat clarinetistului Iliuţă Rudăreanu) arată un început de orientare în această direcţie. În afara acestei serii se mai pot realiza discuri grupînd soliști de instrumente populare romînești sau cîntece și jocuri pe regiuni sau programe variate ale unor mari orchestre de muzică populară („Barbu Lăutaru", „Electrecord", „Radio" etc.). Unitatea discului se poate realiza fără a renunța la varietatea pieselor (alternanța de piese lente cu altele rapide etc.).

Bilanțul în domeniul muzicii populare apare, în ansamblu, pozitiv. Cu mai multe eforturi se va putea crea un repertoriu bogat, variat și interesant, care să trezească atît în țară cît și dincolo de hotare dorința de a asculta mereu noi discuri de muzică populară romînească.

★

Trecînd la repertoriul de muzică ușoară, se poate considera că fabrica „Electrecord", a realizat și în acest domeniu frumoase succese. Cele mai apreciate lucrări ale compozitorilor romîni de muzică ușoară, precum și o serie de piese de largă circulație din străinătate figurează în catalogul fabricii. Dintre autorii romîni, sînt prezenți în catalog cu un mare număr de piese Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Gherase Dendrino, Nicolae Chirculescu, Elly Roman, Aurel Giroveanu, Radu Șerban, Florentin Delmar, N. Valeriu, N. Demetriad, V. Veselovschi, Marius Mihail și mulți alții. Pentru alegerea repertoriului, „Electrecord" a recurs atît la piese existente anterior și popularizate prin radio sau concerte de estradă, cît și la achiziții directe de lucrări, a căror difuzare a început așadar prin disc. Printre piesele astfel achiziționate se pot cita: „S-a întîmplat într-o gară" și „Am adormit tîrziu" de Radu Șerban, „Cine-mi place, nu mă place" de A. Giroveanu, „Spune-mi ce să fac să-ți plac puțin" de V. Veselovschi, „Îmi place să dansez cu tine" de N. Demetriad, lucrări care s-au bucurat de aprecierile favorabile ale publicului. Un succes al „Electrecord"-ului îl constituie atragerea spre muzica ușoară a unor compozitori de muzică cultă (Hilda Jerea, Leon Klepper).

Interpreții vocali ai acestui întreg repertoriu sînt bine cunoscuții cîntăreți de muzică ușoară Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Nicolae Nițescu, Fedy Arie, Gigi Marga, Rodion Hodovanschi, Mara Ianoli, Simona Cassian, Alin Noreanu, Florin Dorian, Nicu Stoenescu, Trio Grigoriu, Trio Armonia etc. Printre soliștii instrumentali se numără pianistul Iancsi Körössy, violonistul Jean Ionescu, saxofoniștii Alexandru Imre și Radu Gheorghiu, acordeonistul Horia Ropcea etc. În ansamblu deci, cele mai apreciate forțe interpretative ale muzicii ușoare romînești.

Este de apreciat intenția fabricii „Electrecord" de a îmbogăți lista colaboratorilor săi pe linia cîntăreților de muzică ușoară prin concursuri deschise oricui, așa cum a fost concursul organizat în anul 1957 și care a dus la descoperirea cîtorva elemente talentate (Trio vocal Peternelli, surorile Dimitriu, Louis Reisberg). Asemenea concursuri trebuie organizate și în viitor, însă cu ceva mai multă publicitate și în provincie, pentru a atrage concurenți din întreaga țară.

În ce privește orchestrele folosite în muzica ușoară, discurile „Electrecord" prezintă uneori formații ocazionale conduse de Sergiu Malagamba, Jean Ionescu, Gaston Ursu, Miani Negreanu, Joe Reininger, Ido Kahan sau Teodor Sibiceanu, dar baza o constituie — la benzile preluate de la Radio —, orchestra de estradă Radio condusă de Sile Dinicu, iar la înregistrările proprii orchestra „Electrecord" dirijată de Teodor Cosma. Imprimările acestei din urmă orchestre — formată din instrumentiști angajați permanent la „Electrecord" — se bucură de o justificată popularitate, atît datorită calității execuțiilor sale, cît și repertoriului său foarte variat. *Înalta distincție primită la concursul* Festivalului mondial al tineretului și studenților de la Moscova în anul 1957 — premiul I și medalia de aur — precum și succesele obținute în recentele turnee din Cehoslovacia și Polonia au prezentat nu numai tot atîtea afirmări pe plan internațional, dar și o indicație că pe drumul pe care a pornit, trebuie să pășească mai departe, spre noi realizări.

Cărui fapt se datorează succesul orchestrei? Înainte de toate trebuie subliniat că, spre deosebire de orchestrele obișnuite de dans, compuse dintr-un număr mare de suflători, sau de formații de jazz simfonic, orchestra „Electrecord" nu cuprinde, în afară de conducător, decît opt instrumentiști de bază: pian, acordeon, chitară, 3 saxofoane, contrabas, baterie. Pornind de la această formulă restrînsă — completată după caz cu unele suplimente — și datorită talentului și fanteziei fiecărui membru al formației, orchestra „Electrecord" s-a dovedit capabilă să interpreteze aranjamente scrise de compozitori și orchestratori și să creeze, pe bază de improvizație, aranjamente proprii.

Conducătorul orchestrei, Teodor Cosma, este o personalitate marcantă în domeniul muzicii ușoare romînești, pianist, dirijor, orchestrator, cu multe realizări în ultimii 20 de ani. Printre membrii orchestrei se numără instrumentiști de valoare, bine cunoscuți și ca soliști, ca de pildă saxofoniștii Alex. Imre și N. Ampoițan, acordeonistul Horia Ropcea, cărora li s-au alăturat elemente tinere talentate ca chitaristul Lache Angelescu, saxofonistul B. Prisadă, contrabasistul C. Răducanu și P. Osadcii la baterie. Toți aceștia contribuie la prezentarea pieselor într-o concepție interpretativă bazată atît pe formula de ansamblu, cît și pe cea solistică.

Orchestra „Electrecord" și-a adus aportul la răspîndirea muzicii ușoare romînești atît prin imprimări pe discuri, cît și pe calea concertelor în U.R.S.S., Cehoslovacia și Polonia, unde a prezentat piese de Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Elly Roman, N. Chirculescu, A. Giroveanu etc.

Înainte de a încheia capitolul consacrat muzicii ușoare, consider necesar să mai formulez trei observații.

Prima se referă la problema spinoasă a conținutului acestor piese. Dacă am face o statistică a celor mai des folosite cuvinte, am putea constata că ele sînt: „noapte", „lună", „te iubesc", „astă seară", „te aștept", „ne-am întîlnit", „ne despărțim", „ne revedem" etc. etc. în sute de combinații. Departe de noi gîndul de a pretinde excluderea acestor cuvinte din textele pieselor de muzică ușoară. Dar axarea aproape în exclusivitate a acestor texte numai pe un număr restrîns de noțiuni constituie o sărăcire evidentă a posibilităților unui gen care are larg deschisă o tematică imensă, pentru că imense sînt aspectele vieții pe care muzica ușoară este și ea chemată s-o reflecte. Pe calea achizițiilor, „Electrecord"-ul este în măsură să influențeze creația de muzică ușoară, promovînd cîntece cu un conținut mult mai bogat, mai variat, și în primul rînd cu teme și figuri din viața nouă a patriei noastre. Este însă necesar ca și compozitorii și textierii să se pătrundă de necesitatea realizării unei cotituri în această direcție.

A doua observație vizează orchestrațiile pieselor de muzică ușoară. Aci se remarcă pe de o parte numărul extrem de redus al specialiștilor în acest domeniu, iar pe de altă parte tendința de a pendula între unele orchestrații șablon și altele cu originalități căutate. Se pare că încă nu s-a găsit calea justă a unor orchestrații bogate, pline de fantezie, dar fără excentricități inutile.

A treia observație tinde să atragă atenția asupra unui sector al muzicii ușoare încă nedeschis de discul romînesc: opereta. Sînt bine cunoscute avîntul pe care l-a luat în anii din urmă opereta romînească și succesele pe care le-a recoltat atît în țară cît și în străinătate. Prezența celor mai reușite cîntece din aceste operete pe discuri apare ca o obligație a „Electrecord-ului", mai ales că Teatrul de Operetă posedă forțe artistice de prim rang.

În încheiere, apreciez că cele spuse la muzica populară privind editarea discurilor micro sînt valabile *mutatis mutandis* — și la muzica ușoară. Vor trebui realizate discuri cu piese grupate în jurul unei formații orchestrale sau a unuia sau doi cîntăreți sau a unui compozitor, așa cum — pe bună dreptate — se procedează și în alte țări cu o mai veche tradiție în producția de discuri și după cum s-a început recent prin gruparea pe cîte un disc a unor piese interpretate de orchestra „Electrecord" și a unora din spectacolul „Bucureștiul rîde, cîntă și dansează".

Ajungem acum la capitolul muzicii culte, despre care vom spune de la început că este încă deficitar. Cauzele sînt multiple — unele de ordin obiectiv, altele de ordin subiectiv — dar publicul iubitor de muzică simfonică, de muzică de cameră sau de operă, nu se mulțumește să cunoască cauzele, ci vrea discuri. Iar discuri „Electrecord" de muzică cultă sînt puține.

Nu se poate nega că și în această direcție s-au făcut eforturi mari. Deschizînd catalogul „Electrecord" vom găsi o serie de piese de muzică de cameră (Cvartetul Op. 22 nr. 2, Octetul și Dixtuorul de *Enescu,* Cvartetul nr. 1 de *Ion Dumitrescu,* Cvartetul de *Ravel,* Suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeș în sus"... de *Th. Grigoriu,* cvartetul nr. 11 op. 95 de Beethoven), unele lucrări simfonice (Simfoniile nr. 1 și 8 de *Beethoven,* Simfonia în sol major de *Haydn,* Marea Messă de *Mozart,* Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de *Prokofiev,* fantezia „Francesca da Rimini" de *Ceaikovski,* suita „Păsările" de *Respighi,* Dansurile simfonice ale lui *Theodor Rogalski, Paul Constantinescu* și *Leon Klepper* și alte piese mai mici), arii de operă (din Rigoletto, Nunta lui Figaro, Don Juan, Don Pasquale, Bal mascat, Paiațe, Othello, Lakmé), piese de pian (preludii, mazurci, nocturne de Chopin, piese de Bach, Rameau, Mozart, Schumann și Liszt), de vioară și pian, de violoncel și pian, de orgă, lieduri etc.

Recent, prin schimburile de benzi cu Cehoslovacia, au mai putut fi introduse în catalog o serie de lucrări ca: cele două rapsodii romîne de *Enescu,* Simfonia 7-a și două sonate de *Beethoven,* concertul pentru pian și orchestră și „Preludiile" de *Liszt,* Variațiile simfonice de *Franck,* Vltava de *Smetana* etc.

Printre interpreții romîni ai tuturor acestor discuri se numără dirijorii George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Edgar Cosma, Mircea Cristescu, Mendi Rodan, Emanoil Elenescu, cîntăreții P. Ștefănescu-Goangă, Zenaida Pally, Mihail Arnăutu, Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Iolanda Mărculescu, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Nicolae Herlea, Emilia Petrescu-Cironeanu etc., pianiștii Gh. Halmoș și Silvia Șerbescu, organistul Helmuth Plattner. Pe discuri „Electrecord" au făcut imprimări — cu prilejul trecerii lor prin București — și o serie de artiști străini ca dirijorii Nikolai Anosov și Konstantin Ivanov, pianistul italian Carlo Zecchi, pianista poloneză Halina Czerny-Stefanska, violoncelistul sovietic Daniil Șafran, pianistul maghiar Istvan Antal, violonistul sovietic Mihail Vaiman, pianistul german Gerhard Puchelt.

Realizările au aspectul a fi mulțumitoare mai ales dacă se ține seama că în marea lor majoritate au fost obținute numai în ultimii 1—2 ani. În fond, însă, nu există decît 83 discuri „Electrecord" de muzică cultă, dintre care 57 standard și 26 micro (inclusiv discurile realizate pe baza benzilor primite prin schimb de la Praga). Aceasta este foarte puțin...

Oare nu avem forțe artistice la nivelul cerut pentru a realiza discuri valoroase de muzică cultă? Nu avem decît să consultăm listele de premieri la ultimele concursuri internaționale de canto, vioară, pian, violoncel, sau presa din țările pe unde au trecut dirijorii George Georgescu și Constantin Silvestri, pianiștii Valentin Gheorghiu și Mîndru Katz, violoniștii Ion Voicu și Ștefan Gheorghiu, violonceliștii Radu Aldulescu și Vladimir Orlov, flautistul V. S. Jianu sau numeroșii noștri cîntăreți de mare valoare internațională pentru a răspunde cu un categoric: da! la această întrebare.

Din nefericire însă, toți acești artiști nu au imprimat de loc sau doar foarte puțin pe discuri „Electrecord" *). Iată deci un imens cîmp de activitate, care stă încă larg deschis pentru a completa deficiențele de repertoriu de muzică cultă din catalogul „Electrecord".

Muzica simfonică și de cameră romînească trebuie să constituie o preocupare importantă de viitor a fabricii noastre de discuri. Există un vast repertoriu — începînd cu Enescu, trecînd prin Jora, Andricu, Drăgoi, Negrea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Leon Klepper, Nicolae Buicliu etc. și ajungînd pînă la compozitorii din generația tînără — care va trebui treptat valorificat pentru disc.

Este adevărat că repertoriul de muzică cultă al „Electrecord"-ului se va îmbogăți în curînd cu lucrări de mare valoare obținute prin schimb de benzi cu firma „Pathé Marconi" din Paris: Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Schumann, Chopin, Grieg, Wagner, Verdi, în interpretarea dirijorilor Furtwängler și Karajan, a pianiștilor Gieseking, Edwin Fischer și Lipatti, a violoniștilor Heifetz și Menuhin, a cîntăreților Gigli, Mario del Monaco, Schwarzkopf, Meneghini-Callas, Victoria de Los Angelos etc. Dar accentul va trebui în mod indiscutabil să cadă în primul rînd pe editarea celor mai reprezentative lucrări simfonice și de cameră romînești.

O sursă interesantă de îmbogățire a repertoriului de muzică cultă o constituie activitatea de coproducție, limitată deocamdată la relațiile cu firmele „Supraphon-Artia" din Praga și „Pathé Marconi" din Paris. Inregistrările comune care se fac la Praga și București în asistența simultană a unor tehnicieni romîni și cehoslovaci, respectiv la Paris și București cu tehnicieni romîni și francezi, sînt chemate să dea naștere unor discuri de calitate, în cursul realizării cărora tehnicienii romîni vor beneficia de un prețios schimb de experiență cu colegii lor cehoslovaci și francezi. Astfel de înregistrări s-au și realizat la Paris (concertul de pian de Paul Constantinescu în interpretarea lui Valentin Gheorghiu, sub conducerea lui Constantin Silvestri), Praga (arii de operă cu Iolanda Mărculescu și Dan Iordăchescu) și București (arii de operă cu Zenaida Pally, Garbis Zobian și Teodora Lucaciu). Urmează noi imprimări cu Zenaida Pally și Valentin Gheorghiu. Să sperăm că în viitor se vor putea iniția convenții de colaborare similare și cu alte țări.

Din punct de vedere al calității tehnice, discurile romînești „Electrecord" prezintă un nivel din ce în ce mai înalt, în special la înregistrările de orchestră și la muzica de cameră. Pot fi evidențiate ca succese de imprimare — din acest punct de vedere — Dixtuorul de Enescu, Marea Messă de Mozart, Cvartetul de coarde de Ion Dumitrescu, unele arii de operă. Unele progrese s-au obținut și în ce privește realizarea „prezenței" instrumentelor și a vocilor, adică a creării impresiei că ascultăm muzica nemijlocit în sala de concert. In această direcție trebuie încă perseverat, pentru a atinge cel mai înalt nivel internațional.

In ansamblu vorbind, domeniul muzicii culte trebuie abia desțelenit pentru discul romînesc. Este sectorul cu cea mai redusă tradiție proprie și în care aproape totul este de făcut. Dacă în anii care urmează se vor imprima principalele lucrări din muzica romînească și universală, dacă se vor atrage în această activitate principalii noștri artiști interpreți, promovîndu-se totodată și tineretul talentat, dacă paralel va crește nivelul calitativ al tehnicii de imprimare și de uzinaj a discului, se va putea aduce pe calea fabricii „Electrecord" o importantă contribuție la revoluția culturală din țara noastră și la popularizarea muzicii romînești și a artiștilor romîni peste hotare.

In trecere, să nu omitem să menționăm că pe discuri „Electrecord" se mai găsesc — în număr relativ redus, dar în general făcînd față cererilor —, și alte genuri de muzică ca de pildă: cîntece de masă, coruri, marșuri militare, cîntece pentru copii și basme dramatizate, cu ilustrație muzicală. Sectorul acesta al „înregistrărilor speciale", este pe punctul de a fi lărgit cu piese de teatru, recitaluri de poezie și proză, lecții de limbi străine, reportaje de popularizare a științei medicale (ca de exemplu auscultarea cardiacă sau nașterea fără dureri). Un alt vast sector se deschide aci pentru discul romînesc, un domeniu complet nou, cu posibilități deosebit de interesante.

★

Cunoscînd acum realizările și lipsurile producției noastre de discuri, putem ajunge la unele concluzii generale, la care vom încorpora și parte din observațiile făcute pe parcurs, la diferitele genuri de muzică imprimate pe disc.

1) In ultimii ani Intreprinderea Industrială de Stat „Electrecord" a obținut cu sprijinul forului său tutelar, Ministerul Invățămîntului și Culturii, importante realizări: creșterea substanțială a repertoriului de muzică populară și ușoară, începerea creării unui repertoriu de muzică cultă, atragerea la imprimări a celor mai valoroase formații și a celor mai de seamă soliști vocali și instrumentali de muzică populară, ușoară și a unora din formațiile, dirijorii și soliștii de muzică cultă, începerea producției de discuri micro de 17, 25 și 30 cm. diametru (adică de dimensiunile uzuale pe piața internațională), crearea în cadrul întreprinderii a două formații muzicale, creșterea calității artistice și tehnice a imprimărilor, stabilirea primelor contacte internaționale, începerea producției de export și realizarea primelor livrări pentru o serie de țări străine, creșterea producției de discuri, realizarea de imprimări cu unele formații și unii dirijori și soliști de muzică cultă și ușoară de peste hotare cu pri-

---

*) Vezi „O cinste și o datorie" de J.-V. Pandelescu în revista „Muzica" nr. 10/1957.

lejul aflării lor la București, începerea producției de „imprimări speciale".

2) Dacă inițiativa în materie de imprimări aparține „Electrecord"-ului, în schimb tirajul este în funcție de cerințele celor două rețele de comerț de stat prin care se vînd discuri — Ministerul Învățămîntului și Culturii, prin librării, și Departamentul Comerțului Interior prin magazinele „Foto-sport-muzică". Această organizare aduce cu sine o dependență, care scoate din raza de acțiune a „Electrecord"-ului posibilitatea de influențare a difuzării discurilor.

3) În ce privește tehnica de înregistrare a muzicii pe bandă s-au realizat unele progrese; tehnica de fabricare a discurilor progresează și ea, însă cu prețul unor mari eforturi, cu multe pierderi, datorită condițiilor de lucru încă necorespunzătoare.

4) O dată cu dezvoltarea activității sale, fabrica „Electrecord" a început să cultive relații cu forurile care depun o activitate legată de crearea și difuzarea muzicii. Aceste relații se cer încă a fi mult adîncite și întărite. Astfel, de pildă, în ceea ce privește Uniunea Compozitorilor s-a organizat recent o audiție pentru compozitori precedată de o expunere asupra activității „Electrecord"-ului. Asemenea audiții se cer a fi continuate, căpătînd un caracter de periodicitate, pentru a permite compozitorilor să cunoască și să discute cele mai noi înregistrări pentru discuri de toate genurile. În același timp este necesar să se intensifice raporturile de colaborare cu Radiodifuziunea, cu Editura muzicală, O.S.T.A. etc.

5) Succesele realizate în domeniul muzicii ușoare n-ar trebui să ducă la o scădere a exigenței pe acest front, ci dimpotrivă la urmărirea creșterii neîncetate a nivelului calitativ, atît pe linia invenției melodice, cît și a orchestrațiilor. În același timp, „Electrecord"-ul va trebui să țină pasul cu creația de muzică ușoară romînească, difuzînd în chip operativ cele mai noi și valoroase piese apărute în viața noastră muzicală. Criteriul bunului gust va trebui să fie observat cu strictețe în acest domeniu, în care există mai mult ca oriunde posibilitatea de a pătrunde lucrări de valoare îndoielnică. Asemenea lucrări difuzate pe calea discului pot aduce daune în educarea publicului larg.

6) Repertoriul destul de bogat de muzică populară romînească trebuie completat cu piese care să permită o viziune de ansamblu asupra muzicii populare din toate regiunile țării, asupra celor mai răspîndite instrumente populare, asupra tuturor laturilor artei interpretative a marilor noștri soliști vocali și instrumentali. Rezultate interesante ar putea aduce cu sine încercarea de a comanda orchestrații speciale unor compozitori consacrați, pentru a ieși din formulele adeseori stereotipe ale unora din formațiile noastre de muzică populară.

Înregistrările de muzică populară a naționalităților conlocuitoare ar trebui îmbunătățite calitativ, căutîndu-se totodată piese într-adevăr de valoare din folclorul respectiv (vezi discurile nu tocmai reprezentative de muzică germană, sîrbească, idiș) ; de asemenea n-ar trebui neglijată muzica altor naționalități (bulgărească, țigănească).

7) Sectorul muzicii culte este mult rămas în urmă, atît cantitativ — reprezentînd doar cca. 10% din totalul discurilor existente în catalogul „Electrecord" — cît și în ce privește atragerea principalelor forțe artistice ale țării. Înregistrarea pe discuri a principalelor lucrări ale muzicii culte romînești și universale, folosind orchestrele, dirijorii, ansamblurile de muzică de cameră și soliștii noștri de frunte, rămîne o sarcină importantă a „Electrecord"-ului. Evident că vor trebui încurajate și elementele cele mai talentate din rîndurile tineretului.

Ajunși la capătul considerațiilor noastre, ne exprimăm convingerea că după ce a obținut atîtea importante realizări în direcția dezvoltării producției de discuri în R.P.R., colectivul fabricii „Electrecord" va ști să-și ducă mai departe munca în așa fel, încît creația și arta interpretativă muzicală romînească să vadă în disc un aliat firesc și de nădejde.

Discuri micro «Electrecord» (25 cm. diam.)

GEORGE ENESCU : *Rapsodiile romîne nr. 1 și 2* — dirijor Constantin Silvestri — Filarmonica cehă (ECD-23).

Dixtuorul pentru instrumente de suflat — dirijor : C. Silvestri — Ansamblu de soliști din București — (ECD—14).

Cvartetul de coarde nr. 2 — Cvartetul Radio — (ECD—15).

ION DUMITRESCU : *Cvartetul de coarde nr. 1* — Cvartetul Radio — (ECD—21).

THEODOR GRIGORIU : *„Pe Argeș în sus..."* — Cvartetul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. — (ECD—6).

MAURICE RAVEL : *Cvartetul de coarde* — Cvartetul Radio — (ECD—7).

SERGHEI PROKOFIEV : *Concertul nr. 3 de pian* — solistă : Silvia Șerbescu — orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. — dirijor : N. Anosov (ECD — 22).

Arii de operă — Iolanda Mărculescu. Petre Ștefănescu-Goangă (ECD—8).

Arii de operă — Dan Iordăchescu, Arta Florescu, Mihail Arnăutu, Magda Ianculescu (ECD—33).

MOZART : — *Concertul pentru vioară în sol major* — solist : David Oistrach — orchestra Filarmonică cehă — dirijor : Karel Ancerl (ECD—24).

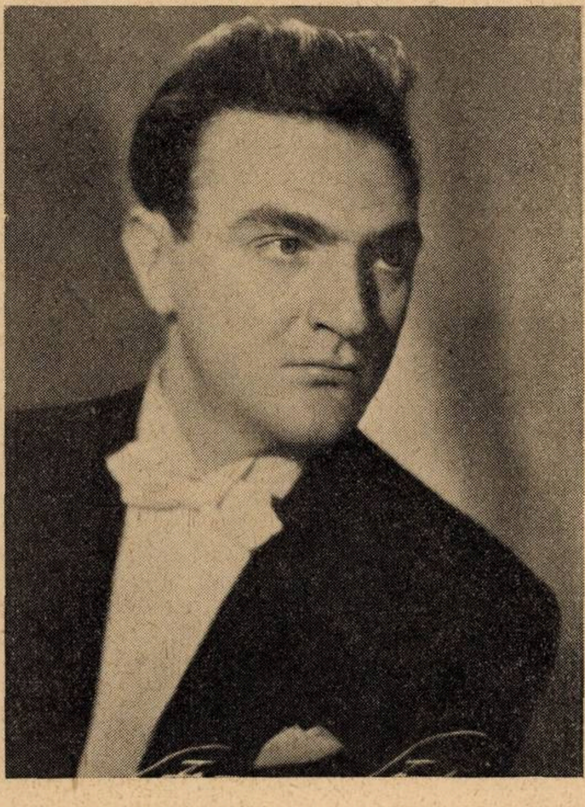
BEETHOVEN : *Uvertura „Fidelio"* — dirijor : Hans Swarowski — Orchestra Operei de Stat din Viena (ECD—24).

Muzică populară romînescă (EPD—1, EPD—3, EPD—4, EPD—11, EPD—12).

SMETANA-*„Ultava" :* Orchestra Filarmonică cehă — dirijor : Vaclav Talich (ECD—25).

GLINKA : — *Uvertura „Ruslan și Ludmila"* — *„Vals fantezie"* — Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S. — dirijor : Konstantin Ivanov (ECD—25).

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE



VALENTIN GHEORGHIU

de Theodor Bălan

Valentin Gheorghiu a împlinit anul acesta, la 21 martie, 30 de ani. Profesoara sa, Constanța Erbiceanu, povestea cu multă candoare cum a ajuns, cu un sfert de veac în urmă, la clasa sa de la Conservator: „Aflînd despre talentul a doi copilași, fii ai unui contabil din Galați, am aranjat să-i ascult și eu. În dimineața unei duminici de noiembrie, copiii și părinții erau la mine, cu gîndul de a se întoarce seara acasă. Mama îmi spunea de cel mic: „I-am luat acum o profesoară de pian, dar cînd vine ora lecției, el se ascunde sub pat..." Cerîndu-i să-mi cînte ceva, copilașul de 6 ani începu să improvizeze, modulînd *à l'infini* prin acorduri ce te făceau să plîngi; iar auzul său muzical: puneam ambele mîini pe claviatură și răspunsurile lui erau de o exactitate de necrezut. Cel mare, violonistul, cînta drăguț, și era înaintat pentru vîrsta lui de 8 ani. Uimită de cele ce auzisem, le spun: „nu plecați deseară, mai stați o zi la București. Mîine la ora trei să fiți în clasa mea la Conservator". În cancelarie, invit pe toți profesorii aflați acolo să-mi asculte copilașul. Maeștrii Otescu, Jora, Andricu, Breazul, rămîn uimiți. Maestrul Jora îmi cere permisiunea de a-i îndruma teoretic. Directorul Otescu felicită pe părinți și înscrie imediat în Conservator pe micul pianist în clasa mea, iar pe violonist în clasa profesorului Enacovici. Atunci, nu am luat pe Valentin cu gîndul de a-l face un mare pianist, ci cu siguranța că într-însul trăiește o valoare muzicală ce trebuie dezvoltată. Cu intrarea lui Valentin în Conservator, clasa mea deveni obiectul unui adevărat pelerinaj. Părinți ai elevilor și alte persoane mă rugau să-l asculte. Înainte de a începe lecția cu dînsul, îi spuneam: „Valentin, cîntă tu acorduri frumoase", voind astfel a-i dezvolta această facultate. Valentin a intrat în Conservator în 1934. Primul recital în sala Dalles l-a dat, împreună cu fratele său, la 18 aprilie 1937, în vîrstă de 9 ani. A debutat cu Filarmonica, sub conducerea maestrului Georgescu, cu concertul nr. 1 de Beethoven, în luna mai 1943, la vîrsta de 15 ani (cadența pe care a cîntat-o era proprie și rămîne ca o lucrare de valoare muzicală deosebită).

Continuîndu-și instrucția generală, a absolvit liceul teoretic, învățînd cu multă rîvnă și dîndu-și apoi bacalaureatul. Directorul liceului, cunoscîndu-i valoarea muzicală, îl sfătuia „s-o lase mai agale" cu cartea, dar îndemnul era inutil, elevul de liceu voind să nu se lase mai prejos de muzicianul în devenire. Iată-l deci pe Valentin Gheorghiu urmînd întreita cale de pianist, compozitor și formîndu-și totodată și un bagaj de cunoștințe de cultură generală.

Realizările sale muzicale din ultimii ani sînt prezente în memoria noastră. La stadiul la care a ajuns, a concurat nu numai talentul său muzical cu totul ieșit din comun, dar și o rîvnă netemperată de nimic, o cerbicie a studiului de aproape un sfert de secol. Căci Valentin Gheorghiu — „Valentin" — cum ne-am obișnuit cu toții să-i spunem de cînd era copil, cînd nimeni nu se gîndea că ar putea să i se zică altcum — a fost cel mai disciplinat elev, în sensul cel mai înalt al acestor două noțiuni. *Disciplinat,* așa cum Goethe concepea disciplina, atunci cînd sfătuia: „sich selbst Gesetz geben" (să-ți faci singur legi); o disciplină liber consimțită, fără de care arta și mai ales munca ce trebuie dăruită artei nu sînt de conceput; *elev,* în sensul în care Liszt concepea această noțiune, — să nu imite pe maestru, ci ascultînd de îndrumările acestuia să-și realizeze propria personalitate. Respectul pe care l-a avut pentru profesoara sa și devotamentul cu care a știut să răspundă la devotamentul maestrei, sînt un admirabil exemplu pentru lumea noastră muzicală.

Valentin Gheorghiu face parte din figurile cele mai reprezentative pe care le-a dat arta noastră interpretativă și continuă să realizeze un anumit tip superior al muzicianului-interpret, așa cum ne-a dat George Enescu, Dinu Lipatti și Constantin Silvestri. Dorința sa de a se afirma pe planul creației s-a manifestat întotdeauna. A compus două simfonii, în care limbajul muzical este cutezător, actual, sincer; numeroase compoziţii pentru pian, în care meşteşugul pianistic revelă stadiul atît de înaintat al artei sale instrumentale; în muzica de cameră, nici unul din artiştii noştri nu a pus atîta rîvnă şi nu a căutat să realizeze interpretări la un nivel de o asemenea calitate artistică.

Cu doi ani în urmă, cîntînd cu Filarmonica din Bucureşti variaţiunile de Rahmaninov pe o temă de Paganini, l-am felicitat din toată inima cu cuvintele: „Valentin, ai cîntat ca un compozitor!“ Mai tîrziu, mi-a mărturisit că a fost aprecierea care i-a făcut cea mai mare plăcere.

Această formaţie complexă îi îngăduie, desigur, să ajungă la interpretările sale atît de „actuale“ din toate punctele de vedere. Căci Valentin, înainte de orice, este un pianist şi mai ales un pianist contemporan, în arta căruia se reflectă toate caracterele artei interpretative din zilele noastre.

Tipologia pianistică a clasat pe marii interpreţi în trei categorii: pianiştii clasici, al căror exemplu caracteristic este Hans von Bülow; pianiştii romantici, de felul lui Alfred Reisenauer şi Anton Rubinstein; pianiştii expresionişti, pentru care exemplele actuale se pot da mai uşor, de factura lui Horowitz, Lipatti, Richter. Fără a intra în examinarea acestei tipologii — analiză ce ar depăşi cadrul expunerii noastre — este suficient să arătăm că pianistul expresionist făurindu-şi mijloace de exprimare a tuturor stilurilor pianistice, ridicînd posibilităţile tehnice la înălţimea unei funcţii eminamente artistice, considerînd pianul ca pe un instrument capabil să realizeze diferenţieri de culoare, aduce interpretări simple dar personale, în care rolul interpretului este nu numai acela de a reproduce fidel un text, ci de a *re*-crea o operă muzicală. Sub acest aspect, Valentin Gheorghiu reprezintă cea mai actuală formă a artistului instrumental. Această *etapă* a artei interpretative a constituit şi o rezultantă a creaţiei din ultimele decenii, deoarece compozitorii au cerut instrumentistului din ce în ce mai multe subtilităţi, din ce în ce mai multe diferenţe de culoare, învingerea cît mai multor dificultăţi de ordin tehnic. Atunci cînd Busoni spunea că depăşirea virtuozităţii este mai greu de atins decît ajungerea la virtuozitate, anticipa desigur asupra viitorului pianisticii, deoarece în arta unui pianist ca Valentin Gheorghiu tehnica fiind depăşită, sensul muzical este acela care se ordonează pe primul plan al atenţiei noastre.

CONSTANTIN
SILVESTRI
pour la première fois à Paris
SOCIETE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE
Theatre des Champs Elysées
en exclusivite sur disques
LA VOIX DE
SON MAITRE
DIMANCHE 23 FEVRIER 17h
Repetition Generale Publique
SAMEDI 22 FEVRIER 10
Soliste
Valentin GHEORGHIU
Pianiste
Symphonie N°1 BRAHMS
Rapsodie sur un theme de Paganini RACHMANINOFF
3 Noctumes DEBUSSY
DIMANCHE 2 MARS 17h45
Repetition Generale Publique
SAMEDI 1er MARS 10h
Soliste
Christian FERRAS
Violoniste
DEBU
TCHA
PAUL

În arta sa interpretativă domneşte linişte. Nimic nu este improvizat, deşi totul are aparenţa unei minunate spontaneităţi. Este o consecinţă a construcţiei din mare în mic, a unei concepţii interpretative în care detaliul se subordonează întregului, în care unitatea în interpretare este o realitate. Cînd Rahmaninov viza în fiecare din interpretările sale un punct culminant, nu urmărea decît aceeaşi construcţie a întregului, căruia i se subordonează detaliul. Ca să ajungă la acest stadiu, un artist are nevoie de o remarcabilă probitate profesională. Niciodată Valentin Gheorghiu nu a apărut în public cu lucrări nepuse în mod definitiv la punct. Acea noţiune a piesei terminate — *la notion du fini* — îi este proprie. Nu toţi muzicienii au clară această idee şi nu toate interpretările sînt desăvîrşite.

Pianist cu posibilităţi de culoare, excelează în repertoriul muzicii moderne, care este atît de aproape de sensibilitatea sa artistică. Simplitatea cu care redă orice lucrare îl face un admirabil interpret şi al clasicilor şi al preclasicilor. *Sobrietatea în lirism* constituie una din trăsăturile sale caracteristice. Schubert şi Mendelssohn găsesc în acest pianist un interpret ideal. Tipul său de artist apolinic, farmecul personal al jocului instrumental şi transparenţa sonorităţilor pe care le realizează fără un sprijin prea mare al pedalei dau artei sale un profil personal şi autentic.

În arta interpretativă care depăşeşte un anumit nivel, este obiceiul să se emită judecăţi de valoare în raport cu legătura pe care artistul o face cu instrumentul. Aşa cum un pictor simte culoarea, un critic de artă se referă la interpreţii care simt instrumentul. E vorba de o legătură intimă pe care numai la un anumit stadiu interpretativ putem s-o observăm. În pianistica lui Valentin Gheorghiu cred că se poate afirma nu numai că artistul simte instrumentul, dar chiar că instrumentul nu se mai simte. Pentru a nu da impresia că facem un joc gratuit cu cuvinte, vom aminti de interpretările altor pianişti cu mare putere de expresie, ca Lipatti, Cortot sau Horowitz, ale căror realizări puneau în valoare întotdeauna pe primul plan muzica, iar pe plan secundar instrumentul.

Artist *egal,* în sensul că nu are niciodată capricii sau zile în care arta să se coboare sub o anumită limită, face parte din categoria interpreţilor ce comunică toată emoţia estetică auditoriului. Artistul care consumă toată emoţia jocului muzical pentru propria sa satisfacţie nu comunică celorlalţi decît prea puţin. Pe cel ce ascultă nu-l interesează dacă interpretul a fost sau nu covîrşit de intensitatea sentimentului pe care compozitorul îl pune în creaţia sa, ci numai puterea cu care interpretul îi comunică acel sentiment. Ca şi în arta dramatică, publicul nu participă decît la ceea ce *trece rampa.*

Valentin Gheorghiu a arătat un respect deosebit creaţiilor de valoare ale muzicii noastre contemporane. Muzica de cameră de Enescu, pe care a făcut-o cunoscută şi peste hotare cu atîta rîvnă, concertul pentru pian de Paul Constantinescu, pe care l-a imprimat recent, după ce l-a cîntat de nenumărate ori în ţară şi propriile sale compoziţii îl ataşează creaţiei muzicale din ţara noastră.

Consacrarea de pianist de nivel european relevă o latură îmbucurătoare a pedagogiei noastre. „Noi cu toţii şi înaintaşii noştri sîntem rezultatul şcolilor din străinătate“ — spunea maestra Constanţa Erbiceanu, constatare de un adevăr incontestabil. Valentin Gheorghiu reprezintă produsul exclusiv al şcolii pianistice romîne. „Je sais tout ce que vous avez fait pour la jeune école pianistique roumaine“ (ştiu tot ce aţi făcut pentru tînăra şcoală pianistică romînă) scria George Enescu maestrei Constanţa Erbiceanu în anul 1951.

Critica din străinătate este, în privinţa recitalurilor ce le-a dat, la gradul superlativ. *Berliner Zeitung* intitulează una din cronici „Klaviergenie aus Bukarest“ (22 martie 1956), insistînd asupra bucuriei muzicale *absolute* pe care a dăruit-o melomanilor recitalul tînărului pianist romîn. „In privinţa virtuozităţii, este un miracol“ — precizează acelaşi ziar. O altă cronică din Berlin subliniază semnificaţia pe care o are pentru cultura poporului romîn o asemenea manifestare muzicală. Nu este locul să facem aci o enumerare a cronicilor extrem de laudative care au urmat turneelor din străinătate. Citind cronicile turneului din anul acesta în ţările apusene, unde numele tînărului interpret este pus alături de Ghilels, Claudio Arrau şi alţi pianişti de renume internaţional, încercăm un sentiment de reală mîndrie pentru cultura noastră muzicală contemporană.

Modestia lui Valentin Gheorghiu înţeleasă în sens artistic, grija de a ajunge la realizări *absolute,* strădania pentru desăvîrşire, ne dau înţelesul artei sale, care se pare că întruchipează definiţia pe care a dat-o Mangeot, muzicologul francez de la sfîrşitul veacului trecut: „L'art c'est le mieux“. Aşa înţelege şi Valentin Gheorghiu arta, — ca o năzuinţă spre mai bine.

ENRICHETTA RODRIGO-ATHANASIU

De curînd s-a stins din viaţă una dintre animatoarele primei noastre scene lirice, soprana Enrichetta Rodrigo-Athanasiu, membră fondatoare a Operei romîne, cîntăreaţă remarcabilă, pedagogă dotată cu multă competinţă şi răbdare.

Plecată din Spania, la vîrsta de 17 ani, cu un repertoriu de cîteva opere, elevă a profesorilor Belucci, Baronne şi Bonaplatta Ban, înfruntînd piedicile şi riscurile profesiunii, cîntă de tînără la Scala din Milano, sub bagheta marelui Toscanini.

Debutul l-a făcut la Barcelona în rolul Santuzzei din „Cavaleria rusticană“ de Mascagni. Tot aici cîntă rolul Desdemonei din „Othello“ de Verdi.

Destul de tînără, porneşte să cutreiere lumea în trupa lui Leoncavallo, semnînd apoi nenumărate angajamente. Nu a fost cruţată de obiceiul impresarilor de a lăsa colectivul fără un ban şi a pleca în lume. S-a mulţumit, deseori cu un dejun închipuit şi cu o cină amînată. Rămînerea sa pe plaiurile dunărene este urmarea unui asemenea gest de impresar.

Fiică adoptivă a patriei noastre, i-a închinat neprecupeţita sa muncă. În 1914 cînd s-a încercat închegarea Operei romîne, este în fruntea distribuţiei, alături de baritonul Al. Costescu-Duca, în opera „Tosca“ de Puccini. În 1915 Enrichetta Rodrigo-Athanasiu interpretează rolul Aidei din cunoscuta operă verdiană, iar baritonul Jean Athanasiu rolul lui Amonasro. În timpul primului război mondial duce o neobosită activitate lirică prin spitale şi săli de concert, în întreaga Moldovă apoi, la Odessa şi Nicolaev. Ajutată de un fizic corespunzător şi de o voce inteligent condusă, a cîntat rolul titular din „Cio Cio-San“ de Puccini, creaţie care s-a bucurat de o unanimă preţuire. Vocea ei de o mare intindere, dublată de un joc de scenă bine studiat şi de o înţelegere desăvîrşită a partiturii, i-a dat posibilitatea să interpreteze personaje diverse, de la Gilda din „Rigoletto“ de Verdi pînă la rolul titular din „Carmen“ de Bizet.

Ar fi nedrept să nu amintim marele ajutor pe care Enrichetta Rodrigo-Athanasiu l-a dat baritonului Jean Athanasiu ca soţie şi colegă, prin sfatul şi studiul în comun. „Aida“, cîntată în interpretarea soţilor Athanasiu, aducea pe scenă o reală forţă de convingere şi un puternic dramatism.

Imaginea creaţiilor sale va rămîne neştearsă în amintirea atîtor generaţii de spectatori, care i-au închinat întreaga lor admiraţie.

NICOLAE CONSTANTIN

MENUHIN evocînd patriotismul lui GEORGE ENESCU

de Dan Spătaru

Nu de mult s-a anunţat în presa noastră că violonistul american Jehudi Menuhin a acceptat să facă parte din juriul concursului internaţional „George Enescu“ şi că va participa la lucrările acestuia din luna septembrie 1958. In acelaşi timp, el s-a declarat de acord să dea două concerte în cadrul festivalului ce va avea loc cu prilejul concursului.

Ştirea a stîrnit un firesc interes, dat fiind că este vorba de unul dintre marii violonişti contemporani, a cărui amintire a rămas adînc întipărită în memoria numeroşilor ascultători prezenţi la concertele date în mai 1946, împreună cu maestrul George Enescu.

Vizita de atunci a lui Menuhin nu a fost însă rezultatul unui contract obişnuit, ci a constituit manifestarea nevoii lăuntrice a marelui violonist de a-şi revedea maestrul după o lungă perioadă de despărţire, cea mai lungă din răstimpul celor aproape 20 de ani în care contactul dintre elev şi profesor căpătase treptat suportul solid al unei profunde legături spirituale, dublată de o puternică afecţiune reciprocă, cum rar s-a întîlnit la doi oameni de vîrste atît de diferite.

Încă înainte de a-l fi cunoscut personal pe Enescu, Jehudi Menuhin era hotărît să ia lecţii cu ilustrul muzician romîn. Nu avea decît 8 ani atunci cînd l-a ascultat prima oară pe Enescu cîntînd la vioară într-un concert dat la San Francisco, unde locuia pe vremea aceea micul violonist cu familia sa. Iată cum a povestit el unui biograf impresiile sale de la acest concert:

„M-a cuprins certitudinea că ceea ce voiam, era să studiez numai cu Enescu. Nu că aş fi dorit să mă despart de Persinger (profesorul lui de atunci, n.n.), *dar în faţa mea se afla cineva cu care simţeam că am afinităţi atît de profunde, încît nu-mi puteam închipui ca viitorul meu să fie lipsit de un cît de mic contact cu dînsul. Voiam să alerg în culise şi să stau în apropierea lui. Mi se părea că ar fi fost suficient pentru ca fericirea mea din seara aceea să fie deplină, dar ştiam că părinţii nu-mi vor permite o asemenea îndrăzneală şi nu am spus nimic. Nu l-am uitat însă niciodată pe Enescu“.*

Într-adevăr, nu l-a uitat niciodată pe marele său învăţător de mai tîrziu şi acest lucru este în general cunoscut. Ceea ce se ştie mai puţin este faptul că i-a păstrat o dragoste şi o recunoştinţă, care s-au contopit într-o adîncă veneraţie filială. Nici cele mai mari succese, nici faima neîncetat crescîndă, nu l-au făcut să uite ce-i datora lui Enescu, cu care a căutat să se întîlnească cît mai des, pentru a face muzică împreună, pentru a-i împărtăşi realizările şi căutările sale, sau a sorbi din vastul rezervor de înţelepciune şi de experienţă artistică al maestrului, dar mai cu seamă pentru a se regăsi în acea ambianţă unică de elevaţie spirituală şi de exaltare estetică, pe care nu o întîlnea decît în preajma acestuia.

Moartea lui Enescu a fost o pierdere imensă pentru ţara noastră. Ea a lăsat un mare gol în mişcarea muzicală mondială, în care a fost preţuit pentru valoarea sa de compozitor, violonist, dirijor, pianist şi profesor. Menuhin, care s-a mîndrit întotdeauna cu învăţătura lui Enescu, a resimţit această pierdere într-o măsură egală cu dragostea ce l-a legat de el şi şi-a exprimat admiraţia şi gratitudinea faţă de ilustrul dispărut într-o cuvîntare ţinută la postul de radio Londra la 20 iulie 1955.

Cînd i-am cerut mai tîrziu să-mi împărtăşească impresiile sale şi să-mi comunice informaţii despre Enescu, mi-a trimis, printre altele, textul acestei cuvîntări, care este cu adevărat un elogiu funebru, fiindcă are dubla calitate de a slăvi memoria defunctului şi de a fi izvorît din inimă.

Este demn de reţinut faptul că textul introductiv, care emană de la una din redacţiile Serviciului Intern şi constituie o comunicare oficială a Societăţii Britanice de Radiodifuziune, conţine înalte aprecieri la adresa lui Enescu, dîndu-ne posibilitatea de a constata şi pe această cale cît de mare este prestigiul său în Marea Britanie. Insuşi anunţul de început este grăitor în simplitatea lui: *„George Enescu. — Transmitem acum un omagiu adus memoriei unui mare muzician de către elevul său Jehudi Menuhin“*. Iar mai departe, într-o încercare de a-l caracteriza cît mai pe scurt — ca un fel de introducere în materia expusă mai pe larg de Menuhin — se spune: *„Romîn prin naştere, Enescu a fost poate cel mai cuprinzător înzestrat muzician al timpului nostru“*. Şi pentru a explica noţiunea de *„muzician cuprinzător înzestrat“*, textul continuă imediat cu fraza: *„El şi-a creat faima atît în calitate de compozitor, cît şi ca dirijor şi violonist, a fost de asemenea un mare pianist şi un mare profesor“*.

După ce pomeneşte apoi de memoria prodigioasă de care a dat dovadă Enescu încă din copilărie, autorul textului introductiv (acesta nu are nici 20 de rînduri) găseşte loc şi pentru încercarea de a explica de ce faima de compozitor nu a fost corespunzătoare valorii sale în acest domeniu. *„Ca compozitor* — spune el — *reputaţia sa a suferit probabil din cauza marii popularităţi a primei sale rapsodii romîne, în timp ce lucrări mai bune au fost neglijate pe nedrept“*. Cu toate acestea, se scoate în evidenţă faptul că *„folosirea viguroasă în cuprinsul ei* (a rapsodiei — n.n.) *a ritmurilor folclorice romîneşti, a deschis calea unor lucrări mai recente de Kodály şi alţii, într-un limbaj similar“*.

In cuvîntarea sa, Menuhin a căutat să zugrăvească personalitatea lui Enescu, punînd accentul pe unele trăsături contrastante, din a căror coexistenţă — spunea el — a rezultat complexitatea şi totodată frămîntarea vieţii sale interioare. Dar aceasta — adaugă el — i-a determinat o stare de tensiune şi de continuă sublimare a unor impulsuri native, echilibrul sufletesc realizîndu-se datorită unei excepţionale stăpîniri de sine şi disciplinei impuse de cerinţele relaţiilor dintre oamenii în mijlocul cărora s-a format din punct de vedere cultural.

„Viaţa celor mai mulţi oameni — aşa şi-a început Menuhin expunerea — *ocupă un loc propriu în complexul existenţei, din care ei sînt doar o fracţiune. Cu greu însă ar putea fi considerată viaţa lui Enescu ca o fracţiune din vreo entitate, dat fiind că existenţa sa reprezintă un arc plin, care reuneşte extreme contrarii şi le prinde laolaltă printr-o legătură de tensiune şi de unitate, ce trebuie să ducă prin forţa lucrurilor la rezultate mari.*

Pentru a ilustra aceasta, trebuie arătat că el a moştenit ca muzician, asemenea lui Bartók, o bogată tradiţie populară, o culoare şi un sunet în muzică de o simţire aproape senzuală care apare numai la muzicianul înnăscut şi legat de pămîntul natal. Vioara este în acest sens un factor nativ, specific acelei întregi regiuni din bazinul dunărean, şi nicăieri în lume nu există mai mult decît acolo un simţ mai puternic al apartenenţei la pămîntul şi la acel creuzet în care s-au amestecat cele mai puternice şi mai îndrăzneţe popoare, ce au luptat timp de atîtea veacuri pentru acest ţinut bogat.

Iată ce a moştenit Enescu prin naştere; şi apoi, iată ce a devenit — muzicianul şi omul rafinat, curtenitor şi cultivat —, prin faptul de a fi absorbit cultura Vienei şi, mai tîrziu, a Parisului şi Londrei“.

Schiţînd acest contrast dintre ceea ce reprezenta fondul specific al omului Enescu, ca un produs al mediului natal, şi ceea ce a devenit prin contactul cu lumea de adopţiune în care a trăit, Menuhin nu uită să sublinieze mai tîrziu, în altă parte a cuvîntării, importanţa fundamentală a primului factor, pentru a explica inepuizabila sa forţă de muncă şi de rezistenţă.

„Nu este nici o îndoială — spune Menuhin — *că ceea ce l-a susţinut pe Enescu de-a lungul unei vieţi neobosite — în care nu s-a cruţat niciodată, ci s-a dăruit fără rezerve pentru oricine şi oricui i-a cerut-o — a fost fondul său de forţă ţărănească, forţă a acelor oameni plini de vitalitate din bazinul dunărean.* Şi adaugă constatarea că *„în fapt, lumea noastră muzicală contemporană este îndatorată multora din acei oameni care au moştenit vigoarea unei vechi tradiţii agricole“*.

Dar adevăratul şi marele contrast îl găseşte Menuhin în traiul de ascet, sub care mocnea jarul firii pasionate, veşnic cuprinsă de elanuri către orizonturi rîvnite cu o arzătoare nostalgie.

„Faţă de condiţiile vieţii sale — precizează Menuhin —, *apărea ca un contrast, de pildă, pasiunea lui pentru Wagner, pe care putea, pînă aproape în ultimul an al vieţii, să-l recreeze în chip genial pe clapele nu prea solide ale pianului său Pleyel; şi tot ca un contrast cu felul lui de a trăi apărea acea aspiraţie către opulent, erotic, nemărginit, infinit. Enescu trăia mai curînd ca un călugăr. Tot ceea ce îi trebuia şi tot ceea ce avea era un pat îngust de fier într-o cameră mică spoită în alb, o masă de lucru, toc şi hîrtie şi, ca un lux, un pian“* sau cum o descrie şi mai laconic în alt loc, *„această singuratică, strîmtă, aproape călugărească chilie, în care Enescu se retrăgea departe de lume“*.

Aşa l-a regăsit Menuhin pe Enescu în 1946, în palatul din Calea Victoriei — un contrast înlăuntrul altui contrast —, acela pe care îl făcea modesta sa încăpere cu somptuozitatea celorlalte încăperi ale clădirii.

Ce deosebire izbitoare între ceea ce îi trebuia lui Enescu pentru a se simţi la largul său şi nevoia de a se înconjura de draperii grele, de mătăsuri şi catifele, nevoia de a respira un aer încărcat de parfumuri, a lui Wagner! In timp ce acesta din urmă îşi căuta potenţarea inspiraţiei într-o atmosferă de senzualitate întreţinută cu mijloace exterioare, Enescu plutea într-o lume eliberată de orice asemenea contingenţe, o lume care se justifica în ochii săi prin ea însăşi, fiindcă îşi avea începutul şi sfîrşitul în muzică. Şi, bineînţeles, aceasta făcea ca orice colţ în care trăia Enescu să genereze o ambianţă a lui proprie, care captiva şi copleşea prin imensitatea perspectivelor întrezărite sub impulsul personalităţii sale titanice, schimbînd proporţiile şi relaţiile şi făcînd să apară cu atît mai mare contrastul cu lumea din jur.

Enescu s-a concentrat din ce în ce mai mult în sfera trăirilor interioare, sorbindu-şi forţa din conştiinţa de a-şi fi stăpînit impulsurile, subordonîndu-le raţiunii, dar lăsîndu-le să se realizeze doar în vîlvătaia procesului de creaţie artistică. Este o izbîndă pe care a simţit-o în toată plenitudinea ei în anii de maturitate şi aceasta i-a dat o stare crescîndă de seninătate şi de echilibru sufletesc, cu atît mai preţioasă pentru el cu cît venea după o existenţă de continuă încordare.

Iată cum a evocat Menuhin un moment cînd Enescu şi-a mărturisit taina, dar într-un chip atît de ocolit încît i-au trebuit ani pentru a o înţelege :

„Imi amintesc de cîteva cuvinte care mi-au frapat imaginaţia de copil pe cînd studiam cu el la vîrsta de 11 ani, cuvinte pe care le-a adresat tatălui meu în momentul cînd plecam după o lecţie. Se afla atunci în plină eflorescenţă a forţei sale, un om cît un stejar, frumos, romantic, un om care se desprindea în toate privinţele cu strălucire din mijlocul unei mulţimi. Erau cuvinte foarte simple — nu pot să mi le reamintesc întocmai — dar el spunea că găseşte viaţa oarecum mai liniştită şi mai uşoară acum cînd se apropie de 50 de ani. De abia mai tîrziu am înţeles întreaga lor semnificaţie, în lumina a ceea ce ajunsesem să cunosc din firea sa, o fire intens furtunoasă, însă întotdeauna stăpînită, cu un simţ curtenitor şi deosebit de delicat al tactului şi al umorului şi peste toate acestea, o mare mîndrie, care nu provenea din conştiinţa înfăptuirilor personale, ci de departe, de foarte departe, din adîncurile rasei sale şi dintr-un sentiment subconştient al propriei sale măsuri“.

Iar cînd vorbeşte despre ultimii ani ai lui Enescu, Menuhin revine cu şi mai multă insistenţă la tema singurătăţii şi ascetismului, care au devenit, din nefericire, aspectele constante ale existenţei sale de invalid dusă de el în perioada premergătoare sfîrşitului său.

Dar era o singurătate care nu-l apăsa, ci dimpotrivă îi insufla o dispoziţie sufletească luminoasă, fiindcă era populată de fantezia sa inepuizabilă, de tezaurul fenomenal al memoriei sale, cu ajutorul căreia era în stare să resuscite în orice clipă paginile cele mai admirabile ale muzicii universale. Intr-adevăr, cu o comoară atît de bogată şi de vie, atît de adînc pătrunsă de suflul creator al geniului uman, Enescu nu era singur şi nici nu se simţea singur. Avea chiar privilegiul de a fi stăpînul unei lumi, pe care împrejurările îl forţaseră să şi-o făurească singur.

După cum povestea Menuhin, evocînd în cuvîntarea sa ultimii ani de la Paris, *„camera lui Enescu era o altă lume. Din cauza infirmităţii sale în continuă înrăutăţire, el devenise din ce în ce mai mult un captiv şi, în ciuda lipsei totale de perspectivă pentru ochi, de aer şi de soare, în ciuda lipsei a tot ceea ce noi, muritorii de mai mică importanţă, găsim necesar să ne amintească de acele aspecte ale vieţii care sînt mai frumoase, mai înviorătoare, mai reconfortante, mai susceptibile de a constitui un sprijin moral, Enescu putea fi fericit numai cu muzica sa. Acolo şedea el pe un scaun, lîngă care se afla pianul său. Nu a mai părăsit aproape de loc acest scaun pînă în momentul cînd a trebuit să rămînă definitiv în pat. In fapt, în ultimii ani ai vieţii sale de invalid — invalid în sensul că se deplasa sau se mişca cu greutate —, el a fost ca şi prizonier într-o mică încăpere a apartamentului său din rue de Clichy. El nu părea să simtă nevoia de flori sau de călătorii în ţări străine sau de orice alte aduceri aminte că era celebru sau plin de glorie sau important sau cu o personalitate puternică. Muzica sa îl făcuse independent faţă de orice cerinţi materiale imediate. Cea mai mare şi fundamentală tensiune şi împlinire a vieţii lui Enescu era tocmai această constantă sublimare a aspiraţiilor“.*

Există un pasaj în cuvîntarea lui Menuhin, unde acesta face afirmaţia că *„în rare momente, Enescu redevenea „lăutarul“*, voind să scoată în evidenţă capacitatea lui de a se identifica cu tot ceea ce era specific şi natural în felul de a cînta al lăutarilor noştri, dar lăsînd să se înţeleagă că această identificare însemna totodată şi o transpunere pe planul superior al măiestriei artistice cultivate. Şi pentru a-şi fundamenta afirmaţia, Menuhin continuă astfel :

„Una din lucrările sale care ilustrează în modul cel mai complet această fuziune dintre lăutarul fără şcoală şi muzicianul cultivat, este Sonata a III-a pentru vioară, în stil popular romînesc. Inscriind totul în notaţie muzicală, el a izbutit să prindă şi să fixeze o dată pentru totdeauna sunetele fantastice, ritmurile şi toate variatele procedee tehnice, care fac parte integrantă din muzica folclorică tradiţională. Nimeni altul nu ar fi putut să o facă, fiindcă o asemenea persoană trebuia să fie în acelaşi timp lăutar autentic şi cel mai cultivat dintre muzicieni“.

Despre memoria lui Enescu, Menuhin spune că *„aproape nu exista lucrare muzicală pe care să nu o cunoască, de la Monteverdi şi Bach, prin toate stilurile şi toate ţările, pînă la Schönberg.“*

Este uşor de închipuit că, în decursul numeroaselor lecţii luate în copilărie şi adolescenţă, ca şi cu prilejul revederilor de mai tîrziu, discuţiile dintre profesor şi elev au creat necesitatea unor exemple muzicale, pe care Enescu le putea înşira din abundenţă tocmai datorită memoriei sale extraordinare. Dar această multitudine şi varietate de exemple, precum şi felul cum le dădea viaţă la pian pentru a aprinde fantezia elevului său, a constituit pentru Menuhin o experienţă fără seamăn, izvor al unei admiraţii din ce în ce mai mari, care răzbate în cuvintele sale ori de cîte ori se referă la amintiri strict personale şi mai cu seamă la acelea din timpul lecţiilor cu Enescu. Cam aşa apare fraza următoare:

„Putea să cînte la pian în maniera cea mai inspirată orice operă, simfonie sau lucrări de muzică de cameră de care i s-ar fi pomenit, folosind felurite mijloace ajutătoare ca fluieratul, mormăitul şi cîntatul din gură, pentru a reda întreaga forţă şi cuprindere a partiturii“. Dar admiraţia sa nu cunoaşte margini, atunci cînd adaugă că *„el putea să realizeze pe clapele vechiului său pian Pleyel un „Tristan“ cum poate nu a fost auzit niciodată, decît doar în închipuirea celor mai mari interpreţi“.*

Tot în legătură cu memoria fabuloasă a lui Enescu, Menuhin povesteşte următoarea întîmplare care ar apărea de necrezut, dacă nu ar mai fi existat şi altele asemănătoare, petrecute în perioade diferite şi în prezenţa unor persoane diferite.

„Îmi amintesc de o întrerupere a lecţiei mele într-o după-amiază, cînd Ravel a dat buzna în cameră şi l-a rugat pe Enescu să cînte chiar în seara aceea în faţa editorilor sonata sa nouă pentru vioară. (Episodul a avut loc probabil chiar în 1927, anul cînd Ravel şi-a terminat unica sonată pentru vioară şi pian — n.n.). *Cu obişnuita-i curtenie edwardiană* (de la regele Edward al VII-lea al Angliei, care a fost socotit un model de politeţe — n.n.), *Enescu ne-a cerut, tatălui meu şi mie, să-i îngăduim un mic răgaz în acest scop. Am rămas uimiţi auzindu-l cum cîntă lucrarea la prima vedere, Ravel ţinînd partea pianului. L-a întrebat apoi pe Ravel dacă ar avea ceva împotrivă să cînte lucrarea încă o dată, ceea ce a şi făcut, cîntînd-o de astă dată în întregime din memorie“.*

În sfîrşit, Menuhin, redevine elev şi îşi aduce un mişcător tribut de recunoştinţă, evocîndu-şi profesorul cu o veneraţie egalată doar de modestia şi umilitatea cu care se declară îndatorat faţă de dînsul.

„Ca profesor — spune Menuhin — *avea o mare forţă de înţelegere, o mînă sigură şi în acelaşi timp o extraordinară modestie. O dată, în 1928, el a avut impresia că sînt pe cale să devin prea liber şi prea lăutar în felul meu de a cînta şi atunci a propus să mă duc la Adolf Busch pentru a învăţa de la el mai mult din stilul clasic german. Aceasta era o atitudine tipică pentru el ca om, dovedindu-se a fi unicul profesor cunoscut de mine, care şi-a dat seama că un profesor nu poate fi el singur îndeajuns pentru un acelaşi elev“.*

Şi, mai departe, pentru a ilustra felul de a se comporta ca pedagog, al marelui său maestru, Menuhin povesteşte:

„Singura sa manifestare de enervare de care îmi amintesc, s-a produs o dată cînd făceam cu el o lecţie după ce terminasem studiile mele cu Adolf Busch. Era a doua mea perioadă de lecţii cu Enescu şi aveam pe atunci 15 ani. Am început să cînt forte Fuga în sol minor de Bach. El a rămas surprins, deoarece era o lucrare pe care o mai studiasem împreună, dar eu, nevoind să-l trădez pe Adolf Busch, am repetat ceea ce îmi spusese acesta ca şi cum afirmaţia ar fi fost a mea proprie şi anume, că toate fugile trebuiesc începute forte.

Atunci Enescu mi-a arătat că această fugă are un început delicat, ca o încercare, şi mi-a spus că îşi închipuie că voi ajunge probabil să am mai tîrziu aceeaşi părere ca şi el. Am ajuns, bineînţeles, la această părere şi acum mi-e ruşine, amintindu-mi că am putut susţine vreodată un lucru atît de absurd.

De atunci, ceea ce mi-a spus Enescu „în treacăt“, îmi revine în minte ori de cîte ori cînt din nou aceste piese şi ele sună în mod invariabil aşa cum trebuie din punct de vedere muzical, ca şi dintr-un alt punct de vedere mult mai profund decît cel muzical. Ele sună aşa cum trebuie, tocmai fiindcă nu se îndepărtează niciodată de stilul fundamental al compozitorului“.

Se vede din aceasta nu numai învăţătura pe care a căpătat-o Menuhin, învăţătura despre problema stilurilor atît de esenţială în interpretările lui Enescu, dar şi dragostea ce i-a fost inspirată de marele nostru muzician datorită modestiei şi discreţiei cu care îşi exprima părerile.

Într-adevăr, Enescu nu-şi impunea părerile nici faţă de un adolescent de 15 ani, iar atunci cînd simţea că are de-a face cu un adevărat artist, căuta să-l facă să ajungă singur la aceleaşi convingeri. Era în acest fel de a proceda o manifestare a respectului pentru propria personalitate a fiecăruia dar şi a dragostei sale pentru oameni, pe care i-a tratat întotdeauna cu o afabilitate şi o curtoazie de o rară calitate. Nimic mai firesc deci decît afecţiunea şi stima pe care le găsea în jurul său şi acest lucru îl relevă Menuhin atunci cînd spune că *„orice muzician care a cîntat vreodată cu Enescu, orice persoană care a venit vreodată în contact cu dînsul a rămas cu sentimentul unei revelaţii. Capacitatea lui Enescu de a declanşa în fiecare individ propria inspiraţie latentă a acestuia, i-a făcut pe toţi să-l iubească şi să-l respecte"*.

Şi marele violonist american şi-a încheiat cuvîntarea, exprimîndu-şi admiraţia pentru opera durabilă a lui Enescu, pentru creaţia sa.

„Doresc ca acea parte a muzicii lui Enescu care este necunoscută în această ţară (Marea Britanie — n.n.) *să fie executată, mai cu seamă opera sa „Oedip" pe care o consider ca cea mai frumoasă şi mai nobilă lucrare a sa.*

Muzica sa de cameră — parte din ea de dată recentă — are de asemenea dreptul la un loc în repertoriul permanent.

Sînt convins că se va întîmpla cu Enescu aşa cum s-a întîmplat cu Bartók şi anume, că cele mai profunde contribuţii ale sale la cultura noastră vor fi preţuite numai atunci cînd rodul muncii sale de o viaţă va ajunge să fie ascultat de un public din ce în ce mai larg".

Acest omagiu, ca şi alte manifestări similare ale lui Jehudi Menuhin, reprezintă pentru noi o mărturie de preţ, fiindcă vine de la un mare artist care se consideră într-o bună măsură fiul spiritual al lui Enescu. De aceea el se află alături de noi atunci cînd declară într-o scrisoare din 20 septembrie 1955 adresată autorului acestor rînduri : *„...înţeleg prea bine şi mă raliez la îndatoririle pe care şi le-au asumat toţi romînii de a cinsti memoria lui George Enescu"*. Şi continuă subliniind adîncul patriotism al marelui artist, cu cuvintele : *„In toate împrejurările, el a rămas credincios patriei şi poporului său ; chiar şi atunci cînd a plecat din ţară, el nu a părăsit-o nici în gînd, nici în spirit"*.

Iar în încheierea aceleiaşi scrisori, Menuhin îşi exprimă din nou admiraţia nemărginită pentru ilustrul său maestru :

„Am ascultat de curînd cu admiraţie şi uimire imprimările sonatelor solo de Bach, făcute de Enescu la New-York cam în 1948 sau 1949. Ele vădesc toată măreţia, mîndria, vitalitatea şi linia nobilei sale personalităţi. Sper că aceste imprimări există în Romînia. In caz că nu, sugerez ca Societatea dv. de Radio să şi le procure sau cel puţin copii după ele, întrucît acestea sînt o mărturie vie a concepţiei lui Enescu despre Bach şi a măreţiei sale ca muzician şi violonist".

Venirea lui Jehudi Menuhin la concursul internaţional „George Enescu" este încă un omagiu adus memoriei genialului muzician romîn, dar constituie totodată şi mărturia simpatiei marelui violonist american pentru poporul în rîndurile căruia s-a născut veneratul său profesor.

Concursul anual de cîntece de masă „Ion Vidu"

Scopul organizării acestui concurs este acela de a stimula creaţia compozitorilor pentru a se realiza noi cîntece de masă, cu caracter patriotic, cîntece melodioase, accesibile, care să placă maselor şi să fie cîntate de ele şi care să îmbogăţească repertoriul formaţiilor muzicale şi soliştilor.

La concurs se primesc :

a) piese corale pentru coruri mixte şi piese corale pentru voci egale ;

b) piese pentru solişti vocali, duete, terţete, cvartete vocale etc., cu acompaniament de pian.

Se recomandă compozitorilor să prezinte cîntece care să dezvolte sentimentul patriotic, să slăvească patria, frumuseţile ei, poporul nostru, să evoce trecutul de luptă al poporului nostru pentru independenţa naţională şi eliberarea socială, cîntece care să glorifice viaţa liberă de azi a poporului, să cultive dragostea pentru partid, să exprime în accente emoţionante patosul şi poezia epocii de construire a socialismului, cîntece despre drapelul ţării, despre armata populară şi faptele de arme ale militarilor noştri în războiul antihitlerist, cîntece care să slăvească munca socialistă, eroismul în munca pentru înflorirea patriei, cîntece închinate prieteniei romîno-sovietice şi prieteniei popoarelor, prieteniei poporului romîn cu minorităţile naţionale, cîntece de pace.

Vor fi premiate acele cîntece care vor întruni un profund conţinut de idei şi sentimente exprimate într-o formă originală, melodioasă şi larg accesibilă.

Pot participa la concursul „Ion Vidu" toţi compozitorii profesionişti şi amatori.

Fiecare compozitor poate trimite unul sau mai multe cîntece. Se primesc numai lucrări muzicale care n-au fost încă tipărite, cîntate sau prezentate la alte concursuri.

Lucrările se predau în fiecare an pînă la 1 iunie pe adresa Casei Centrale a Creaţiei Populare, Bucureşti, Piaţa Scînteii nr. 1.

Partiturile şi textele se trimit într-un plic închis, sub un motto. În alt plic, pe care va fi scris motto-ul vor fi trecute numele şi adresa compozitorului şi ale autorului textului.

Lucrările vor fi selecţionate de un juriu stabilit printr-un ordin al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii.

Se vor acorda :

a) pentru piese corale :

— 2 premii „Ion Vidu" clasa I-a în valoare de lei 10.000 fiecare pentru compozitori şi de lei 5.000 fiecare pentru poeţi.

— 2 premii „Ion Vidu" clasa II-a în valoare de lei 7.500 fiecare pentru compozitori şi de lei 3.500 fiecare pentru poeţi.

— 3 premii „Ion Vidu" clasa III-a în valoare de lei 5.000 fiecare pentru compozitori şi de lei 2.500 fiecare pentru poeţi.

— 5 menţiuni a lei 1.500 fiecare pentru compozitori şi a lei 1.000 fiecare pentru poeţi.

b) pentru piese solistice :

— 1 premiu „Ion Vidu" clasa I-a în valoare de lei 7.500 pentru compozitor şi de lei 5.000 pentru poet.

— 2 premii „Ion Vidu" clasa II-a în valoare de lei 5.000 fiecare pentru compozitori şi de lei 3.500 fiecare pentru poeţi.

— 2 premii „Ion Vidu" clasa III-a în valoare de lei 3.000 fiecare pentru compozitori şi de lei 2.500 fiecare pentru poeţi.

— 3 menţiuni în valoare de lei 1.500 fiecare pentru compozitori şi de lei 1.000 fiecare pentru poeţi.

Creatorii distinşi cu premiul „Ion Vidu" vor primi diplome şi insigna concursului.

Cîntecele premiate şi alte cîntece valoroase prezentate în concurs vor fi achiziţionate şi tipărite, compozitorii şi poeţii primind drepturile cuvenite.

Festivitatea de premiere va avea loc în cinstea zilei de 23 August şi va fi urmată de un concert în care cele mai bune ansambluri vor prezenta în premieră cîntecele distinse cu premiul „Ion Vidu".

CONCERTE - SPECTACOLE

OASPEȚI

Zecchi

Într-o vreme cînd fiecare nume european al baghetei își face un titlu de onoare din a-și forma o orchestră *proprie și a aborda un repertoriu cît mai vast*, Carlo Zecchi reprezintă tipul, tot mai rar în zilele noastre, al dirijorului de turneu, care, purtînd în valiză 15 sau 20 de partituri, poate colinda lumea. La drept vorbind, sîntem siguri că Zecchi nu își mai încarcă bagajul cu lucrările pe care urmează să le prezinte în peregrinările sale! Căci o mai deplină compensare a limitării repertoriului (oaspetele s-a văzut obligat să reia la Cluj aproape întreg programul prezentat în 1955 la București) printr-o absolută stăpînire a materialului muzical nu poate fi închipuită. Nu vom califica desigur drept unic, sau măcar rar atins, nivelul de pătrundere și asimilare a partiturii la care s-a ridicat Zecchi, dar ceea ce putem afirma cu deplină siguranță este că nu am întîlnit un șef de orchestră care să exteriorizeze această stăpînire, așa cum o face maestrul italian. Puterea de sugestie asupra publicului pe care o exercită un asemenea stil dirijoral este știută; dar mai prețios pentru finalitatea artistică este ascendentul dobîndit astfel de conducător asupra orchestranților și siguranța resimțită de aceștia în timpul execuției, pentru a nu mai vorbi despre eficiența repetițiilor, care este garantată de o experiență a lucrului cu ansamblul ce vine să completeze claritatea gîndirii muzicale și a intențiilor interpretative.

S-ar putea desprinde din cele de mai sus imaginea unui Zecchi expansiv, demonstrativ la maximum, meridional și romantic prin exces... În realitate (și este aspectul cel mai interesant al personalității lui Carlo Zecchi) dirijorul italian este un echilibrat, un lucid, și aproape un antiromantic. În concertul de la București, din acest an, Carlo Zecchi nu a tălmăcit *prolixa și prea teatrala* Simfonie Fantastică pornind de la principiul fidelei restituiri, ci, dimpotrivă, a căutat printr-o distilare inteligentă să-i ascundă defectele, reliefîndu-i dimpotrivă valorile. Concepția lui Zecchi asupra Simfoniei Fantastice este prin excelență dinamică. Tempii adoptați — cu excepția introducerii — sînt în general mai rapizi decît cei obișnuiți, iar rolul elementului ritmic este primordial. De aci, și din evitarea oricărei accentuări a efuziunilor lirice, decurge o sobrietate a tălmăcirii și chiar un fel de „reordonare" a simfoniei. Afirmația ar putea părea exagerată, dar este indiscutabil că spre pildă unitatea dinamică a valsului cu un singur ritenuto, de efect în contextul unui tempo inflexibil — ca și mișcarea susținută în care a fost redată „Scena cîmpenească", atenuîndu-se simțitor lungimile fastidioase ale acestei părți, au dat un profil nou paginilor berlioziene.

Personală și modernă prin aceste particularități, interpretarea lui Carlo Zecchi s-a confirmat ca atare și prin reliefarea, consecvent urmărită, a elementului coloristic. În special partea a V-a, „Visul unei nopți de Sabat" a excelat în sonorități realizate cu subtilitate și precizie, după cum „Marșul spre eșafod" s-a impus printr-un dramatism simfonic intens contrastant.

Aportul orchestrei Radio a depășit cu mult nivelul mediu al producției acestei formații, și numai unele decalaje (provocate probabil și de gestica dirijorului, cîteodată surprinzătoare, în pofida minuțiozității despre care vorbeam) au aruncat umbre asupra unei execuții în general demne de remarcat.

Despre partea a doua a programului, nepermis de scurtă, nu se pot spune decît puține lucruri. Episodul „Dansul uliului" extras din muzica de scenă scrisă de Ildebrando Pizzetti pentru piesa „La Pisanella", este un fragment scurt, cu dubioase cadențe de vioară solo, cu totul neconcludent în ce-l privește pe profesorul de la Santa Cecilia. *Uvertura „Oberon" de Weber a încheiat* concertul fără să aducă lucruri noi în definirea dirijorului. Realizarea ei, cu detalii de nuanțe interesante și inedite, a fost totuși sub nivelul celeia din prima parte a concertului, în primul rînd din cauza mișcării prea vii adoptate în „Allegro", care n-a putut fi susținută de orchestră, cu destulă claritate, mai ales în pasajele de șaisprezecimi ale viorilor. Însumînd însă aspectele reușite ale concertului lui Carlo Zecchi, cu elementele puțin realizate, totalul dobîndit este categoric pozitiv.

RADU GHECIU

Șafran și Sadlo

Originală și interesantă figură a muzicii, Daniil Șafran! El a venit pentru prima oară la București în 1946, cînd l-a cunoscut pe marele nostru Enescu. Întîlnirea aceasta și muzica pe care au făcut-o împreună aveau să intre, o dată cu Enescu, în istorie. Apoi Șafran, un deceniu, nu spunem că ne-a uitat, dar nu s-a mai văzut pe meleagurile noastre. A revenit însă anul trecut, apoi din nou anul acesta. S-a maturizat și totuși pare un adolescent. El intră repede în scenă, purtînd micul, dar minunatul său Amati (pe care nu-l părăsește pentru nimic în lume) și care pare mai degrabă o violă da gamba decît un violoncel, pentru a cînta, cu ardoare, piesele de concert ce îi sînt dragi.

L-am urmărit în concertul de Boccherini precum și în „Variațiile roccoco" de Ceaikovski cîntate cu Filarmonica „George Enescu" sub bagheta lui Mircea Basarab, apoi într-un lung recital de sonate: re major de Johann Christian Bach, la major de Weber, la minor (arpeggione) de Schubert, re minor de Șostakovici ș.a.

Din toată muzica ascultată s-a ridicat o judecată simplă, lapidară: Șafran este un remarcabil artist. Dispunînd de instrumentul său în virtuoz el aduce în interpretările sale o lirică personală, sinceră și vibrantă, dogoritoare.

Se poate ca prezentarea unor lucrări, cum a fost concertul de Boccherini, să nu atingă chiar idealul interpretării clasice cunoscute, după cum stilul său general se resimte de o anumită manieră tehnică (unele excese de glissandi, unele coroane mai puțin justificate).

Dar este demn de subliniat faptul că tot ceea ce realizează Șafran poartă pecetea unei trăiri înflăcărate a muzicii, a unei dăruiri de o nediscutată sinceritate.

Șafran execută transfigurat și cu reculegere „Ave Maria" de pildă de Schubert-Wilhelmi tot așa cum găsește accentul just pentru un cîntec popular cu caracter de masă ca gruzinul „Hăcidao" de Țințadze — ceea ce ne dă măsura diapazonului larg al sensibilității sale.

Pianista Frida Bauer a reușit tot timpul să-și depășească rolul de acompaniatoare ridicîndu-l la înălțimea aceluia al unei interprete subtilă, muzicală, inteligentă.

★

Violoncelistul ceh Miloș Sadlo a revenit, după mulți ani, la noi — timp în care turneele sale l-au purtat pretutindeni în lume — pentru a da, acompaniat de pianistul Radu Negreanu, un recital la Dalles, iar împreună cu orchestrele simfonice din Cluj și Tg. Mureș, cîte un concert.

Programul său a cuprins lucrări care, aparținînd îndeosebi unor compozitori din veacul trecut — Mendelssohn Bartholdy, Schubert, Schumann, Chopin — se disting prin bogatul lor conținut emoțional, prin claritatea ideilor, prin fluiditatea melodiei. Sînt elemente pe care interpretul le-a pus în evidență prin mijlocirea unei tehnice curate, șlefuite, de mare sobrietate. Arta lui Miloș Sadlo nu vizează marea bravură şi nici nu putem susţine că interpretările sale galvanizează totdeauna puternic capacitatea emoţională a ascultătorilor. Dar subliniem seriozitatea desăvîrşită a interpretărilor lui Miloş Sadlo şi faptul că este un păstrător al bunului gust şi al stilului corect, adecvat compozitorilor ce intră în joc.

Pianistul Radu Negreanu a realizat cu măiestrie un acompaniament care a vădit, la tot pasul, o înţelegere subtilă şi profundă a muzicii.

J.-V. P.

Osváth şi Faragó

Soprana Osváth Iulia şi baritonul Faragó András sînt în primul rînd artişti lirici, cărora le este mai firească atitudinea şi cîntul în teatru decît în sala de concert. Aceasta este concluzia, după ce i-am ascultat la Operă în „Nunta lui Figaro" şi într-un recital.

Renumele Iuliei Osváth este justificat de o carieră îndelungată, străbătută de succese (ea a interpretat la Salzburg sub bagheta lui Toscanini pe Regina nopţii din „Flautul fermecat" de Mozart). Are un glas amplu, de sonoritate cristalină, cu timbru de sopran lirico-dramatic. Rotunjimea şi plinătatea sunetului dă consistenţă agilităţilor şi coloraturii suple, iar tehnica cîntului — riguros stăpînită — este evidentă, ca şi muzicalitatea declamaţiei. Doar în acut, glasul îşi pierde cîteodată puritatea şi satisface mai mult în falseturi, de altfel admirabile şi inteligent exploatate.

În rolul Contesei, Osváth Iulia are prestanţă şi nobleţe, sensibilitate şi firească dezinvoltură în cînt şi joc, care decurg toate din înţelegerea stilului şi personajului. Din păcate, o dispoziţie vocală minoră a adus după ea uneori imperfecţiuni de intonaţie, care au făcut neconcludentă prezenţa acestei reputate cîntăreţe, pe care am fi dorit să o mai ascultăm, pe scena Teatrului nostru de operă şi balet. Încă de la recital am remarcat însă însuşirea spiritului mozartian în aria Donnei Ana din „Don Juan" ca şi temperamentul dramatic al Iuliei Osváth (vestita arie din „Manon Lescaut" de Puccini). Cîntăreaţa pare să aibă coarde interioare speciale pe care vibrează muzica maghiară (aria din opera „Hunyadi Laszló" de Erkel). La aceste piese emoţia ei se transmite chiar ascultătorului care apreciază mai puţin prezenţa într-un recital, alături de Schumann, Wolf şi Rahmaninov, a romanţei uşoare şi sentimentale ale unor Kurucz Janos, Rudolf Lavotta sau Carl Noseda.

Mai puţin cunoscut decît partenera sa, Faragó András are o voce puternică, cu timbru plăcut baritonal şi întindere mare (care îi permite şi abordarea repertoriului de bas). Cultura muzicală şi gustul său se evidenţiază în îngrijirea cu care şi-a alcătuit programul de recital, care a inclus cîteva dintre cele mai îndrăgite lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss. Cum arătasem mai sus, Faragó András este cu mai multă autoritate cîntăreţ de operă, căci amploarei vocale declamatorii îi prefer în lied chiar o calitate redusă a glasului, dacă aceasta este dublată de simplitatea şi caracterul intim al tălmăcirii.

Mai proprie mi s-a părut a fi interpretarea dramatică, de expresivitate concentrată a celebrei romanţe ruse „Stepa liniştită" de Grecianinov. Desigur că piesele din repertoriul de bas — Aria lui Nilakantha din „Lakmé" de Delibes şi Serenada lui Mefisto din „Faust" de Gounod — şi-au meritat succesul, deşi ţinuta de concert, în sensul figurat ca şi în cel propriu (deci fracul), se potrivesc mai puţin salturilor presupus diabolice ale lui Mefisto, mai ales cînd ele se repetă cu identică spontaneitate „în bis".

La Operă, Faragó András a apărut în Figaro : cu prestanţă şi vioiciune, el a conturat convingător, muzical şi scenic pe isteţul valet al excelenţei sale Almaviva.

Spectacolul artiştilor maghiari mi-a amintit faptul că faţă de plecările numeroase ale artiştilor noştri lirici peste hotare, oaspeţii străini pe scenele noastre sînt prea puţini la număr. Şi e regretabil...

Mi se pare o datorie să subliniez din nou cu acest prilej că „Nunta lui Figaro" (dirijor Alfred Alessandrescu) este unul din cele mai reuşite spectacole ale Operei. Echipa are în frunte pe Iolanda Mărculescu — Suzană admirabilă, care în acea seară a atins o perfecţiune de talie internaţională, pe Şerban Tassian — cuceritor în Almaviva şi pe Cornelia Gavrilescu, — Cherubino, iar alături de aceştia pe Maria Snejina, Jean Bănescu, Silviu Gurău, Blanche Adelstein.

ADA BRUMARU

Opereta maghiară

Turneul Teatrului de Stat de Operetă din Budapesta a fost timp de mai bine de o săptămînă prilejul unei reale bucurii pentru amatorii acestui gen de spectacol. Este îndeobşte cunoscut că opereta îşi are tradiţia ei adîncă în Ungaria. După Viena, Budapesta este patria operetei. Lehar, Kalman, Jakoby, Huszka, Szirmai, Lajtaj, Abraham au creat în lumea întreagă un renume de necontestat operetei maghiare. Un deosebit interes a prezentat deci pentru spectatorii bucureşteni să poată vedea o operetă maghiară în cea mai autentică prezentare. Şi, de asemenea, a fost un binevenit prilej să putem vedea, în interpretarea artiştilor din Budapesta, o operetă de succes universal cum este Silvia de Imre Kalman.

Această operetă a pornit la începutul acestui secol pe răsunătorul drum al rapidului succes şi, ca o încununare a genului maghiar de operetă, în preajma primului război mondial a deposedat Viena de hegemonia ce o avea în acest domeniu. Acest spectacol (care în actuala adaptare a fost prezentat la Budapesta de peste 500 ori) redă în cel mai autentic chip atmosfera specifică care a adus atîţia lauri scenei budapestane a operetei. Întregul spectacol este caracterizat printr-o montare fastuoasă, un joc viu, plin de vervă şi temperament, mult umor şi bogăţie

Moment din opereta „Silvia"

a ideilor. Ea creează în acelaşi timp un climat romantic. Regia, care este opera circumspectă şi pricepută a lui Micloş Szinetar, are meritul de a reda fidel epoca în care se desfăşoară acţiunea operetei. Decorurile stilizate, costumele, recuzitele sînt într-adevăr foarte adecvat realizate, cu tot fastul de circumstanţă.

Hotărîtoare este performanţa artiştilor. Putem spune fără nici o rezervă că în acest spectacol fiecare interpret e la locul său, se mişcă cu multă familiaritate. În fruntea ansamblului am aflat pe Hanna Honty, această strălucită primadonă, a cărei apariţie este impunătoare. Personalitatea ei extraordinară luminează scena. Jocul său plin de viaţă, forţa eruptivă, spiritualitatea nesecată, farmecul şi gingăşia personală domină în permanenţă jocul tuturor. Ea joacă, dansează şi cîntă cu un elan care îi dezminte vîrsta. Vocea ei e încîntătoare, insinuantă. În rolul Silviei, Nemeth Maria a adus frumuseţea şi tinereţea ei. Baksay Arpad a impresionat plăcut prin vocea frumoasă, subtilă, de tenor. Plină de farmec personal a apărut subreta Gyencs Magda care cîntă şi dansează la un nivel ce depăşeşte sfera rolului său.

Din punctul de vedere al realizării artistice, pe lîngă Hanna Honty se evidenţiază Teleki Camil. Acest comic irezistibil stîrneşte hohote de rîs prin jocul său de o fină stilizare. Cu cele mai simple mijloace el provoacă cele mai mari efecte, ceea ce la un comic se cuvine îndeosebi relevat. Comicul Ráthonyi Robert reuşeşte la rîndul său, folosind însă mijloace de ordin mai mult exterior, să provoace ilaritate în rîndul spectatorilor. Ceilalţi membri ai ansamblului, Latabár Arpad, Homor Pál, Vándory Gustav ş. a. au asigurat un spectacol de înalt nivel artistic. Orchestra, sub conducerea energică şi atentă a dirijorului Bródy Tamás, susţine cu eficienţă ansamblul.

Spectacolele date de colectivul Teatrului de Operetă din Budapesta, la Bucureşti şi la Cluj, au adus o contribuţie în plus la cimentarea legăturilor de prietenie şi colaborare, pe tărîmul artei, dintre cele două popoare.

L. PINTER

Concert sub egida UNESCO

Printre manifestările muzicale organizate de UNESCO se află şi o serie de concerte încadrate în ciclul „Tribuna internaţională a compozitorilor" organizate şi transmise de o serie de radiodifuziuni. Aceste concerte, cuprinzînd lucrări de compozitori aparţinînd unor popoare diferite, au menirea să contribuie la o mai bună cunoaştere reciprocă a muzicienilor din întreaga lume. Muzica noastră figurează în trei din cele 13 programe, cu lucrări de Paul Constantinescu, Theodor Rogalski şi Alfred Mendelsohn.

Radiodifuziunea şi-a luat îndatorirea de a prezenta în public trei concerte în cadrul „Tribunei internaţionale". Primul a şi avut loc în martie, sub conducerea lui Emanoil Elenescu şi a cuprins creaţii de Klement Slavicky (Cehoslovacia), Theodor Rogalski, Yoshiro Irino (Japonia), Serghei Prokofiev (U.R.S.S.). Compozitori diferiţi, stiluri deosebite! Slavicky şi Rogalski, pornind de la melosul popular din ţările lor, au creat tablouri simfonice de mai mare amploare, evocînd dansurile morave şi romîneşti şi integrîndu-se în estetica şcolilor naţionale. Prokofiev a fost reprezentat printr-una din lucrările sale înscrise într-o tendinţă neoclasică („Simfonia clasică"), iar compozitorul japonez Yoshiro Irino printr-un dublu concert de pian, vioară şi orchestră în care foloseşte o tehnică dodecafonică. Folclorism de un tip superior — neoclasicism — dodecafonism — trei tendinţe foarte diferite în muzica din vremea noastră. În cadrul acestor tendinţe s-au scris lucrări de mare valoare, de mare însemnătate artistică. Concertul dat de orchestra simfonică Radio dirijată de Emanoil Elenescu a avut darul să ne ofere numai două reuşite depline în cadrul acestor tendinţe : simfonia clasică de Prokofiev şi dansurile de Rogalski (binecunoscute publicului nostru şi bucurîndu-se de o înaltă apreciere). Celelalte două lucrări, deşi meritorii, nu ne-au părut a se ridica la nivelul unor modele ale genului. Tripticul simfonic de Klement Slavicky se înscrie pe linia tradiţiilor valoroase ale prelucrărilor de melos popular ale compozitorilor Smetana, Dvorak sau Janacek. La aceşti mari creatori talentul şi măiestria ieşite din comun asigură închegarea imaginilor într-un tot armonios şi perfect proporţionat, de bun gust. Klement Slavicky, în „Dansurile morave", tinde să prelucreze pitorescul folclor morav care-l inspira şi pe marele Janacek, dar există în piesele I şi III o lipsă de proporţionare a întregului, lungimi şi, pe de altă parte, o orchestrare în care amploarea sonoră este mai vizibilă decît amploarea şi pregnanţa expresiei. Frumuseţea dansurilor ne-a apărut mai bine slujită în piesa a doua — „Grave".

Yoshiro Irino este un tînăr compozitor japonez aparţinînd „şcolii europene" din Tokio, adică acelei orientări care tinde spre înscrierea creaţiei compozitorilor japonezi în unul sau altul din stilurile muzicale din Europa contemporană. Yoshiro Irino s-a simţit atras spre muzica lui Schönberg şi Alban Berg, a cărei influenţă este vădită în operele sale. Concertul pentru pian, vioară şi orchestră confirmă cu prisosinţă acest lucru. În el am simţit adesea o comunitate de atmosferă cu concertele de vioară şi orchestră sau de pian, vioară şi suflători de Alban Berg. Dar şi în acest caz am avut impresia unei lucrări ce nu atinge forţa expresivă a modelelor ei, deşi dovedeşte abilitate şi ingeniozitate în meşteşug.

Interpreţii concertului — Emanoil Elenescu, Gaby Grubea şi Maria Fotino — merită cea mai caldă preţuire pentru conştiinciozitatea şi simţul de răspundere cu care au prezentat lucrările din cadrul acestui dificil concert.

FR. SCHAPIRA

Recitalul Aurelia Cionca

În viaţa muzicală a unei întregi jumătăţi de secol, numele pianistei Aurelia Cionca se întîlneşte cu frecvenţă.

Îndelungata şi rodnica activitate artistică i-a adus preţuirea şi a forurilor conducătoare care i-au acordat titlul de artistă emerită, titlu care — dacă pentru unii artişti mai tineri reprezintă lauri pe frunte şi încurajări pentru viitor — pentru Aurelia Cionca reprezintă un buchet de mulţumiri.

O caracteristică a concertelor Aureliei Cionca o formează şi modul cum îşi alcătuieşte programele. Acestea sînt în general dedicate unui număr restrîns de autori, pentru a se adînci cît mai mult personalitatea fiecăruia.

Recitalul de vineri 28 februarie a fost consacrat lui Mozart şi Chopin.

Aurelia Cionca face parte dintre interpreţii a căror personalitate, adică stil de gîndire muzicală, este bine conturată. Conform principiului lui Enescu „Dacă avem ceva de spus să-l spunem în felul nostru", jocul pianistic al Aureliei Cionca, fie în Bach, Mozart, Chopin, Sabin Drăgoi sau oricare alt autor, este imediat remarcat. Interpretările sale pianistice nu sînt prezentări scolastice şi rigide ale „*stilurilor de interpretare*", ci *filtrări* prin propria sa sensibilitate, ale repertoriului pe care-l execută. De aceea, este fatal ca indiferent de epoca sau stilul autorului, compoziţiile, trecînd prin acelaşi filtru, să-şi găsească o unitate şi o armonioasă adaptare.

Prin această prismă trebuie privite interpretările pe care pianista le-a dat atît sonatei în do major de Mozart — şi mai ales în durerosul său andante cantabile cu accente de marş funebru, care a şi fost compus în sfîşietoarele momente ale pierderii mamei sale — cît şi în tema cu variaţiuni în la major şi în rondo în re major, care au format prima parte a programului, şi unde nu am asistat la o simplă prezentare formală în stil rococo, ci la redarea fondului lor afectiv.

Partea a II-a a recitalului a fost consacrată în exclusivitate creaţiei chopiniene. Deşi stăpîneşte în întregime opera marelui compozitor polonez, Aurelia Cionca ocoleşte ostentaţia în care alunecă uneori marii concertişti, de a prezenta „istoric" opera unui compozitor, adică în cronologia în care a fost scrisă sau editată.

Cele 12 studii din programul său nu aparţin exclusiv op. 10 nici op. 25, ci reprezintă o înmănunchere din ambele cicluri, precum şi un studiu postum, înmănunchere care departe de a urma eşalonarea pretextelor tehnice într-o anumită înlănţuire, urmăresc în cadrul unor tonalităţi apropiate, o desfăşurare coerentă de stări psihologice. Nu este oare o adevărată creaţie din partea interpretului cînd reuşeşte să realizeze cu perspectiva retroactivă şi de sinteză, în executarea mai multor piese, o unitate armonică echivalentă unei creaţii noi? Acest lucru l-a făcut Aurelia Cionca.

Fără a intra în caracterizările amănunţite ale interpretării fiecărui studiu, vom semnala numai cîteva date care pot fi sugestii folositoare. Astfel, succesiunea în octave coborîtoare ale gamei sol bemol major din studiul în sol major nr. 5 op. 10 care cu toată virtuozitatea unor interpreţi nu poate elimina atmosfera de oarecare duritate, care nu se încadrează armonios în velocitatea specifică a acestui studiu, — a fost în mod strălucit rezolvată prin executarea lor în glissando. Acest glissando pe clape negre în octave, deşi nu e prevăzut de text, nu reprezintă nici măcar o modificare a literei lui, ci numai un mijloc tehnic de executare a octavelor, cu mult mai fericit decît atacarea fiecărei octave în parte.

În interpretarea studiului op. 25 nr. 2 în fa minor — interpretare pe care o socotim unică, — nivelul măiestriei tehnice a pianistei a reuşit să suprime complet orice evocare de meşteşug, lăsînd să se releve numai discreta poezie pe care acest studiu o cuprinde. Interpretarea a provocat un spontan reflex de strigăte de „bis" din partea publicului, de adevăratul bis, adică nu cel cu înţelesul de a mai cînta şi altceva — cum se obişnuieşte — ci de a repeta neapărat minunata evocare care l-ar fi făcut desigur şi pe Debussy să-şi vadă realizat visul de a auzi un pian „fără ciocănele". Desrobită complet de reprezentarea scolastică a celor două ritmuri pe care le cuprinde acest studiu — şi care fac pe unii interpreţi să dea triolelor de la mîna dreaptă un accent prea mecanic — Aurelia Cionca reproduce numai acea pulsaţie vie a ritmului interior, singurul care transmite emoţia şi care dă impresia celor ce nu pot asculta decît bătînd măsura, că „nu este în ritm". Şi despre Aurelia Cionca se poate spune ceea ce se spunea şi despre marele pianist Wilhelm Kempff: „Are prea mult simţul ritmului, pentru a putea cînta în măsură". Cu un discret elan pe care pianista îl realiza cu o imperceptibilă accentuare a triolelor mîinii stîngi, în special a primei triole din cadrul fiecărei măsuri peste care presăra într-un perlaj de o fineţe uluitoare optimile destinate mîinii drepte, se realiza gruparea acestor optimi, nu atît prin accente, cît mai ales prin necesitatea interioară ritmică, pe care pianista o sugera ascultătorului.

În interpretarea studiului în la bemol major op. 25 se potrivesc aceleaşi cuvinte pe care le-a spus Schumann cînd l-a auzit pe Chopin executîndu-l: „Se înşeală cel ce crede că trebuie să se facă să se audă cu claritate cea mai mică notă pe care o cuprinde. Este mai mult o ondulare a acordului de la bemol, transportată de pedală pînă în registrul superior. Traversînd armoniile, melodia minunată se desprinde în sonorităţi de clopot. Către mijloc, alături de această melodie, apare din valurile acordului o voce de tenor".

În scherzo-ul în si minor op. 20 ni se relevă o latură nouă şi, oarecum nebănuit pînă atunci, un dramatism de o intensitate impresionantă. Pentru cine asociază sunetul cu mişcarea, adică imaginea vizuală cu cea auditivă, poate că lucrul acesta ne-a apărut în aceeaşi evidenţă. Aurelia Cionca nu este pianista cu gesturi declamatorii şi azvîrliri de braţe care să uimească — fără însă a cuceri — privirile profane. La Aurelia Cionca totul se închide armonios ca într-un cerc, ca o baghetă discretă a unui dirijor ideal, cu o orchestră ideală, la care cel mai mic semn îşi are ecoul său. Partea mediană a scherzo-ului, „molto piu lento", pare o legănare nostalgică a unei amintiri, fără ca prin aceasta să se spargă unitatea piesei, pe care tocmai acest contrast îl realizează mai pregnant.

Înrudită în atmosfera poetică cu partea lentă a scherzo-ului, piesa „Berceuse", care a succedat, ne-a dovedit — totuşi — că în acest climat se desfăşoară cel mai bine temperamentul artistei.

Dificila şi cunoscuta poloneză în la bemol major op. 53 cu care s-a încheiat recitalul, ne-a adus o versiune nouă a modului de prezentare a acestei capodopere. În general se execută de la început pînă la sfîrşit într-o atmosferă eroică pe care numai bogata sevă a piesei o fereşte să se banalizeze. Aurelia Cionca, mai aproape de text, începe într-o atmosferă maiestuoasă şi liniştită în piano, cu sforzando-uri care mai mult prevestesc furtuna care urmează decît o desemnează. Măiestria tehnică pe care o desfăşoară în special sugestivele octave obstinate ale mîinii stîngi, sînt departe de a reprezenta o demonstraţie de rezistenţă musculară, cum deseori se urmăreşte.

În încheierea recitalului, răspunzînd aclamaţiilor entuziaste ale publicului, Aurelia Cionca a oferit o serie de bisuri care tindeau să cuprindă un nou recital, printre care remarcăm Fantaisie impromptu, în do diez minor, Nocturna în fa major şi Impromptu în la bemol major de Chopin.

Aurelia Cionca a reuşit să individualizeze pe fiecare ascultător dînd fiecăruia impresia că i se adresează personal. Cînd ascultătorul ajunge în această fază, înseamnă că funcţiunea artei şi-a atins scopul.

DRAGOŞ TĂNĂSESCU

Răpirea din Serai

La 11 martie 1958, Teatrul de Operă şi Balet ne-a dat prilejul să participăm la o nouă premieră (a patra din actuala stagiune): *„Răpirea din Serai"* de *Mozart.* Această valoroasă creaţie păstrează şi dezvoltă pe o treaptă superioară tradiţia operei bufe italiene şi a singspielului german, prin îmbogăţirea mijloacelor de expresie şi aprofundarea caracterului personajelor. Sînt aşezate astfel pietrele de temelie ale operei clasice germane.

O dată cu ridicarea cortinei, decorul simplu, stilizat, avînd unele elemente de fantezie şi bun gust, *(Offelia Tutoveanu* şi *Paula Brîncoveanu)* ne-a apărut ca o continuare firească a atmosferei specific mozartiană: spumoasă, plină de graţie şi poezie, creată de uvertură şi ca un cadru suficient de grăitor, pentru a înfăţişa o parte din palatul lui Selim, în care se va desfăşura acţiunea.

În fruntea distribuţiei vom menţiona rolul lui *Osmin,* scris pentru un bas de „caracter", dotat cu o deosebită uşurinţă în executarea agilităţilor şi un excepţional ambitus vocal (de la contra re grav, pînă la fa acut). Deşi indispus, utilizînd vocea sa generoasă şi profundă, temperamentul, umorul şi posibilităţile sale scenice şi escaladînd unele dificultăţi de ordin tehnic-vocal, *Nicolae Teofănescu* a făcut din acest personaj o creaţie apreciată de public, cu deosebire în duetul cu Pedrillo, *„Vivat Baccus!"* şi în aria: *„Ah! cu poftă voi mai rîde!"* Soprana *Iolanda Mărculescu* în *Constanţa* a fost remarcabilă de-a lungul întregii opere şi, în special, în ariile din actul I şi al II-lea. Interpretarea s-a distins prin precizia execuţiei şi justeţea intonaţiei. Am apreciat în mod deosebit respectul acordat stilului mozartian. Jocul său de scenă, reţinut şi sobru, va putea fi pe viitor mai degajat. În *Blonda,* soprana *Magda Ianculescu* a cîntat cu sensibilitate, multă vioiciune şi exuberanţă aria de la începutul actului al II-lea (în care, într-un fragment de coloratură în acut, atinge un *mi natural)* şi duetul imediat următor cu Osmin, unde trebuie să „atace" în grav, un *la bemol,* sub portativ. Sîntem convinşi că acel mic defect de dicţiune, ce se relevă mai accentuat în proză, poate fi înlăturat printr-o muncă perseverentă. Rolul lui *Belmonte* a fost interpretat de tenorul *Valentin Teodorian,* cu fină muzicalitate, eleganţă şi căldură dar uneori, cu oarecare dificultăţi în realizarea nuanţelor, cu deosebire la începutul spectacolului. Cu simţ artistic şi multă naturaleţe, tenorul *George Mircea,* în *Pedrillo* a plăcut în duetul cu Osmin *(„Vivat Baccus!")* şi în *„Romanţa"* din actul al III-lea. A fost mai puţin reuşit în aria din actul al II-lea, din cauza intonaţiei greoaie a acutelor. În rolul de proză al paşei Selim, balerinul *Nicolae Bazaca* a avut o gestică şi atitudini aproape exclusiv decorative.

Cvartetul vocal care încheie actul al II-lea, o pagină inegalabilă a măiestriei lui Mozart, a găsit în cei patru interpreţi principali (în părţile „Adagio" şi „Andante"), o realizare fericită, datorită — în bună parte — şi acompaniamentului adecvat al orchestrei.

Corul ienicerilor şi *corul ansamblului final,* menit să creeze atmosfera de fast oriental, din palatul lui Selim, fiind redus numericeşte, deşi a cîntat corect, nu a avut amploarea cerută de acustica sălii.

Maestrul *Alfred Alessandrescu,* a condus orchestra şi întregul ansamblu cu autoritatea unui dirijor stăpîn pe meşteşugul său, vădind o deosebită grijă pentru păstrarea neştirbită a liniei mari, a stilului, dar şi în execuţia indicaţiilor de amănunt. *Uvertura,* o adevărată bijuterie muzicală şi *„Alla turca"* (din sonata pentru pian în la major), introdusă ca preludiu la actul al III-lea, au stîrnit aplauzele publicului.

Strădania regizorului *George Teodorescu* pentru înlăturarea elementelor convenţionale şi statice (în special în ariile şi duetele mai lungi) şi pentru o nouă „adaptare" a libretului, mai cu seamă în părţile de proză, au dat unele rezultate pozitive. Se aud totuşi, încă multe expresii vulgare, spirite desuete şi asistăm la unele „efecte" minore (coborîrea din cer a scaunului paşei, scoaterea din scenă, pe roate, a smochinului din care Osmin culesese fructe etc.). Sînt de subliniat cîteva lungimi de proză care întrerup continuitatea emotivă, obosesc şi dezimpostează vocea cîntăreţilor, neobişnuiţi cu asemenea eforturi. Aceste lungimi sînt uneori şi inutile, fiindcă se repetă în ariile ce urmează. Cu totul artificială şi forţată ne-a apărut mişcarea în scenă a terţetului din finalul actului I (Osmin, Belmonte, Pedrillo).

Spectacolul — în general — nu a fost suficient pus la punct. Aceasta s-a vădit şi în dialogurile vorbite, deseori şovăielnice, stîngace. Nădăjduim că, printr-un supliment de repetiţii, prin prepararea temeinică a unei echipe mai bogate de solişti, necesară înlocuirii celor deveniţi indisponibili şi prin rodarea lui, în viitoarele reprezentări, spectacolul va deveni mai curat, mai închegat şi ne va reda adevărata valoare a creaţiei genialului compozitor.

★

După o suspendare de 18 zile de la premiera de care vorbim mai sus, la 29 martie a.c., al doilea spectacol cu *„Răpirea din Serai"* ne-a prilejuit bucuria de a constata îmbunătăţiri substanţiale. Proza prea lungă a fost scurtată iar unele expresii nepotrivite au fost înlocuite sau eliminate. Replicile, spectacolul în general, ne-au apărut mai închegate, stîngăciile în mişcări (terţetul din finalul actului I, şi în cele două cvartete, duetul Osmin-Pedrillo) au fost înlăturate ori mult atenuate. O echipă de tineri (dirijor şi interpreţi vocali) au adus spectacolului un aport apreciabil. Subliniem debutul foarte meritoriu al tenorului *Ion Stoian* (Belmonte) care, folosind vocea sa lirică, destul de pătrunzătoare şi — în bună măsură — suplă, o bună respiraţie şi frazare, ca şi o aleasă sensibilitate, a corespuns celor mai optimiste aşteptări. Basul *Valentin Loghin* a făcut din dificilul rol al lui Osmin o creaţie lăudabilă, bine colorată şi lipsită de tradiţionala şarjă. Cîntăreţul va trebui să fie mai atent la justa intonaţie în registrul înalt.

Soprana *Matilda Onofrei* a interpretat rolul Constanţei cu voce puternică şi muzicalitate dar lipsită de o bună dicţiune şi mlădierea necesară, iar *Vali Niculescu-Bugarin,* în Blonda, a cîntat cu multă expresie, vădind un joc de scenă degajat. Dirijorul *Mihail Brediceanu* a contribuit din plin la reuşita spectacolului, imprimînd, atît orchestrei cît şi interpreţilor vocali, tempii cei mai potriviţi şi dozînd cu multă chibzuială intensităţile sonore.

AL. COLFESCU

Tinerii interpreţi — tenorul Ion Stoian *(care şi-a făcut debutul la T.O.B. în „Răpirea din Serai")* şi *soprana* Matilda Onofrei — *în duetul Belmonte-Constanţa din actul al II-lea*

Văduva veselă

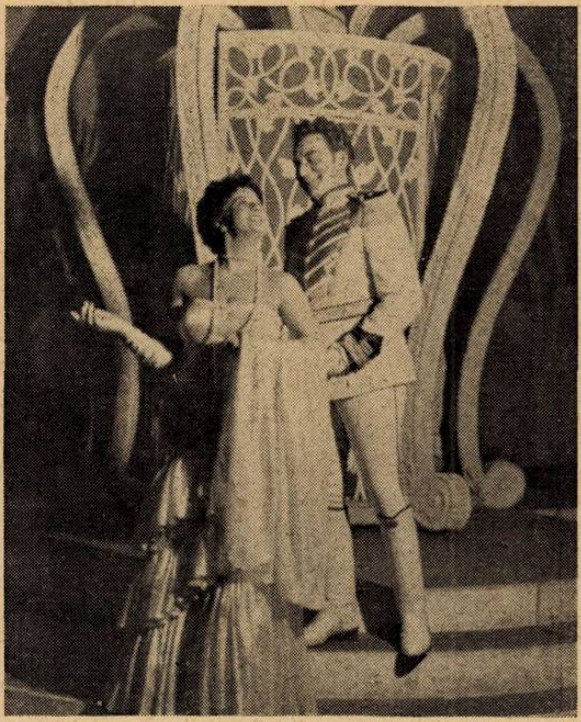
Teatrul de operetă din Bucureşti, care a acordat o atenţie deosebită creaţiei romîneşti a genului, a prezentat şi lucrări din repertoriul clasic. Cu premiera operetei „Văduva veselă", am putut constata încă un pas înainte în activitatea instituţiei. Spectacolul a apărut bine închegat chiar de la premieră şi este neîndoios că pe parcurs el îşi va desăvîrşi coeziunea, unitatea.

În rolul principal, tenorul Ion Dacian s-a distins prin sonoritatea plăcută a vocii sale, bine timbrată, penetrantă, prin frazare îngrijită şi dicţiune clară. Jocul său scenic este antrenant şi tineresc.

Sili Popescu, în rolul „Hannei", s-a prezentat cu multă graţie, feminitate, un joc de scenă expresiv, însă cu lipsuri în tehnica vocală, mai ales în registrul acut, care ne-a apărut nesigur. Cela Tănăsescu şi Mihail Petculescu au creat în duete, momente muzicale cu nuanţe variate, frumoase.

George Groner şi Maria Wauwrina au conturat armonios rolurile lor, primul redînd convingător defectele omului servil faţă de suverani, în timp ce Maria Wauwrina a exteriorizat admirabil arivismul. Nae Roman creează un personaj bufon, redînd lipsa de personalitate a monarhilor şi marea lor decadenţă morală. Bimbo Mărculescu a avut realizări pozitive, nu fără o anumită şarjă, care va putea fi pe viitor temperată. În actul al doilea îndeosebi, el a interpretat cu mult talent dialogurile cu George Groner.

Decorurile semnate de N. Lebas ni s-au părut încărcate, simpliste, lipsite de fantezie şi neconvingătoare. Baletul (Penescu Liciu) a avut o apariţie decorativă, cu multe realizări pozitive demne de toată lauda. Totuşi, o mai bună coordonare a mişcărilor şi o mai mare graţie ar fi de natură să majoreze valoarea realizărilor sale. Conducerea muzicală (Gherase Dendrino) ne-a impresionat prin sonoritatea discretă şi expresivă a acompaniamentului. O mai bogată nuanţare în uvertură şi o sono-



Scenă din „Văduva veselă".
— Sili Popescu şi Ion Dacian —

ritate mai caldă a corzilor în acut, cu eliminarea portamentelor în schimbările de poziţie, ar fi de dorit, pe viitor, pentru a se obţine o realizare şi mai artistică.

DORU POPOVICI

Tineri interpreţi

Pianista Fedora Cohn a prezentat la 28 ianuarie un program bine alcătuit, în care centrul de greutate a fost pus pe „Sonata în la major" de Mozart. Fedora Cohn a cultivat pînă acum în special virtuozitatea, agilitatea şi mai puţin detaliul, minuţiozitatea. De aceea, faptul că a ales o sonată de Mozart care pune tocmai aceste din urmă probleme a avut darul să-i suplinească o lacună. Dar, atît din cauza inexperienţei fireşti, cît şi din greutatea de a reda simplu şi convingător stilul diafan al compozitorului, interpretarea nu s-a menţinut la o înălţime constantă de-a lungul desfăşurării sonatei (primele două părţi au impresionat mai mult decît finalul). În schimb, „Preludiul şi Fuga în si bemol minor" de Bach, cunoscutul „Rondo" de Radu Paladi şi mai ales piesele în primă audiţie de Edgar Cosma („Cîntec în amurg" şi „Dans", în care autorul îşi pune problema abordării unui limbaj avansat şi în care s-au putut remarca unele frumoase armonii, care ne-au amintit de stilul compozitorului C. Silvestri) au fost interpretate egal şi cu înţelegere. Însuşirile de stăpînire tehnică, de virtuozitate s-au vădit în „Tema cu variaţiuni" de Ceaikovski şi în cele trei bisuri (Chopin, Rachmaninov, Skriabin).

Baritonul Bogdan Mugur, susţinut la pian de Eugenia Botezat, a interpretat apoi o serie de lieduri de Caldara, Schubert, Schumann, R. Strauss, Ceaikovski, P. Jelescu şi Paul Constantinescu. Înzestrat cu o voce cu remarcabile calităţi şi sprijinit pe o cunoaştere aprofundată a pieselor executate, cîntăreţul a produs o bună impresie de-a lungul întregului program. Dintre aceste lieduri trebuie să detaşăm în mod special „Gornistul" de Paul Constantinescu, remarcabil atît prin valoarea muzicii, cît şi prin interpretarea cu totul deosebită ce i-a fost dată.

★

La 4 februarie, Gyongyver Ercse-Bocs (Cluj) acompaniată la pian cu înţelegere de Eva Sinca (Cluj), a dat un recital de vioară, în care piesa de rezistenţă a fost „Sonata în si minor" de Liviu Comes. Îmbinînd un stil armonic postromantic cu o melodică romînească, această lucrare s-a bucurat de o execuţie corectă atît ca intonaţie cît şi ca frazare. „Adagio-ul" de Kodály însă, compoziţie care pune probleme de adîncire a conţinutului muzical, a fost interpretat cu mai puţină interiorizare decît se cuvenea. În schimb, „Fata cu părul bălai" de Debussy şi „Valsul" din baletul „Cenuşăreasa" de Prokofiev au pus *într-o lumină mai bună calităţile interpretei (sensibilitate,* graţie), iar „Scherzo Tarantella" de Wieniawsky, deşi cîntate mai rar decît se obişnuieşte, i-au dezvăluit şi unele reale posibilităţi tehnice.

La acelaşi recital şi-a mai dat concursul basul Gabriel Gheorghiu acompaniat cu muzicalitate de pianista Rosemarie Mastero. Cîntăreţul a impresionat prin felul în care ştie să se adapteze diferitelor stiluri ale compozitorilor şi mai ales prin participarea emoţională, prin trăirea intensă a textului muzical. Astfel „Psalmul" din oratoriul „Paulus" de Mendelssohn-Bartholdy, „Umbra" de Schubert şi inspiratul lied „Eva" de Doru Popovici (1955), au constituit interpretările cele mai reuşite. Trebuie relevat însă şi faptul că excesul de sensibilizare, uneori chiar o romanţare, au deformat spiritul execuţiei tradiţionale a liedului, mai cu seamă în cazul compozitorilor romantici (Schumann, Wagner). Evident, acest fel de interpretare s-a potrivit mult mai bine romanţelor lui Luciliu Olteanu şi Corneliu Cezar.

★

Nu putem începe relatarea recitalului din 18 februarie fără a menţiona din nou în paginile revistei lipsa de interes pe care organizatorii acestor recitale o manifestă faţă de calitatea şi acordajul pianului din sala „Studio". Dacă în cazul unui interpret acompaniat de pian, defecţiunea poate să nu supere prea mult, în cazul unui pianist solist interpretarea şi în special audiţia devin aproape imposibile. Credem că înzestrarea sălii cu un pian corespunzător ar pune într-o lumină mai adevărată calităţile executantului şi în acelaşi timp ar augmenta şi interesul auditoriului.

Din cauza acestei defecţiuni funciare, programul extrem de interesant al pianistului Alexandru Şumski nu s-a putut desfăşura în condiţii sonore optime. Totuşi calităţile tehnice ale pianistului, înţelegerea sa pentru muzica romantică şi modernă (cele două aspecte ale programului), seriozitatea sa, au reuşit să convingă publicul, cu tot dezavantajul instrumentului. Cele trei prime audiţii de tineri compozitori romîni au însemnat, credem, cel mai valoros aport, din ultimul timp, în cunoaşterea şi răspîndirea tinerei noastre creaţii pianistice. În acest sens, Alexandru Şumski trebuie cu prisosinţă felicitat şi încurajat să întreprindă şi alte asemenea iniţiative.

„Bagatelele" lui Adalbert Winkler, axate mai puţin pe intenţii de construcţie muzicală sau adîncire a expresiei (de aceea se şi numesc bagatele), se disting prin improvizaţia spontană („Zbucium"), umor („O mică ceartă") sau prin încorporarea stilului popular maghiar („Ardeal", „Cîntec popular maghiar").

Cu totul altul este profilul „Scherzo-ului" de Dan Constantinescu. De o construcţie proporţionată, dovedind asimilarea solidă a meşteşugului şi conceput pe două planuri — virtuozitate scînteietoare în „scherzo" şi lirism liniştit în „trio" — acest Scherzo, cu o scriitură pianistică remarcabilă, ne face să cerem de la autorul lui şi alte noi lucrări de valoare care să se impună pe arena vieţii noastre muzicale.

Compoziţia lui Doru Popovici „Trei cîntece de supliciu" afirmă de asemenea alte preocupări decît A. Winkler sau D. Constantinescu. Sistemul în care scrie actualmente Doru Popovici este cel serial. Deşi se află încă pe pragul asimilării acestei tehnici, compozitorul a reuşit, prin simplitatea caracteristică lucrărilor sale de tip tradiţional şi prin muzicalitate, să creeze trei piese, contrastante în caracter şi atmosferă. Este îmbucurător în primul rînd faptul că cei trei tineri creatori au dovedit, în afara serioaselor cunoştinţe profesionale, orientări deosebite, stiluri personale, care ne fac să constatăm vigoarea şi complexitatea compoziţiei romîneşti.

În continuarea programului, pianistul Alex. Şumski a mai prezentat două „Studii", şi „Balada I" de Chopin şi apoi „Poloneza în mi major" de Liszt, dintre care cea mai de seamă realizare ni s-a părut a fi Poloneza lui Liszt (uneori interpretul era prea agitat, prea nervos, iar unele sonorităţi au fost emise cam dur: cauza ar putea să fie pianul?).

După pauză, soprana Renée Cornea şi pianista Victoria Teişanu şi-au început recitalul cu „Violete" de Alessandro Scarlatti şi două pastorale anonime din secolul al XVIII-lea, de o frumuseţe naivă şi pline de graţie, care au fost interpretate cu gust. În afara acestor lieduri, au mai impresionat „Nebbie" de Respighi şi „Crizanteme" de Sabin Drăgoi. Calităţile solistei sînt desigur neîndoielnice, totuşi stilul caracteristic al interpretării liedului a fost în parte neglijat în favoarea unei execuţii specifice operei. De aceea, restul programului prezentat de Renée Cornea, cu toată muzicalitatea solistei, nu s-a apropiat de spiritul tradiţional al liedului.

ŞTEFAN NICULESCU

★

Marţi 11 martie, orchestra Şcolii de muzică a dat primul său concert simfonic din acest an şcolar.

Uvertura la opera „Titus" de Mozart, cu care a fost deschis concertul, ne-a dat ocazia să constatăm că tînăra formaţie posedă însuşirile elementare şi esenţiale ale unei orchestre simfonice: un bun acordaj, precizia atacurilor şi încadrarea în ansamblu.

A urmat concertul pentru două violoncele şi orchestră de Haendel. Cei doi violoncelişti, solişti, elevii Moţatu Dumitru şi Teutsch Götz, s-au achitat onorabil. Acordajul orchestrei, de astă dată, nu a mai fost perfect şi aceasta pentru că nu s-a ţinut seama de faptul că încălzirea instrumentelor implică „a fortiori" urcarea celor de suflat şi coborîrea corzilor. S-a observat că există coeziune între diferitele partide. Au fost şi unele intrări intempestive care s-ar fi cerut temperate. Trompetele au sunat aspru şi uneori fals. De asemenea, sînt de înlăturat unele neglijenţe la ultimele pupitre ale viorilor. Orchestra a urmărit cu multă atenţie pe solişti, respectînd tempii şi păstrînd ritmul pînă la sfîrşit. În Andante s-a reuşit să se evoce, în chip emotiv, poezia haendeliană; de asemenea a fost redat caracterul spiritual şi plin de vervă spumoasă al părţii a III-a, chiar dacă orchestra a sunat uneori mai sărăcăcios. Instrumentiştii se lasă prea mult absorbiţi de ştime şi nu sînt destul de atenţi pentru a putea realiza toate intenţiile dirijorului.

În partea II-a a programului am urmărit Oratoriul „Stabat Mater" pentru solişti, cor, orchestră şi orgă, de Giovanni Carlo Maria Clari (1669—1754). Este de relevat în primul rînd faptul că deşi, principial, nu li se poate cere copiilor o concentrare îndelungată pentru executarea unei lucrări, mai ales cînd aceasta aparţine complexului gen vocal-simfonic, totuşi orchestra Şcolii de muzică a susţinut cu succes întreaga desfăşurare a oratoriului, de-a lungul celor 50 de minute cît durează execuţia. Ea şi-a găsit de la început locul în ansamblu şi s-a apropiat calitativ de acesta, constituind împreună cu celelalte elemente (cor, solişti, orgă) un tot omogen. Momentele de tutti — cor, orchestră — orgă au fost poate cele mai izbutite; au sunat bine în special corzile grave. Valoroasă a fost participarea corului Radio (înjumătăţit) şi a soliştilor Ileana Irod-soprană, Sache Şişmanian-contraltă, Dumitru Scurtu-tenor şi Mircea Buciu-bas. O menţiune specială pentru Ileana Irod care posedă un timbru ce se caracterizează prin prospeţime şi are capacitatea de a-şi însuşi şi a transmite, în chip emoţional, conţinutul unei piese muzicale.

Cu o discreţie de cel mai bun gust s-a integrat în ansamblu orga. Horst Gehann a dovedit încă o dată că este un muzician cu multă sensibilitate.

Într-un cuvînt, s-a reuşit o realizare lăudabilă pentru care merită toată admiraţia dirijorul orchestrei, profesorul Constantin Petrovici împreună cu conducerea Şcolii.

Anul acesta, la începutul lunii februarie, au avut loc în sala Dalles, două audiţii ale claselor de pian de la Şcoala de Muzică de 12 ani nr. 1.

La aceste audiţii au participat copii începînd de la clasa a III-a. Elevii s-au prezentat în condiţii bune. S-a remarcat poziţia corectă a mîinilor şi a braţelor, evitarea mişcărilor inutile ale corpului şi judicioasa întrebuinţare a pedalei. Sub aspectul interpretativ s-a putut observa preocuparea pentru apropierea diferitelor stiluri şi pentru o bună frazare şi nuanţare. Ritmul şi indicaţiile de mişcare au fost în general respectate.

Constatările acestea privesc pe toţi elevii care au figurat în cele două programe; adăugăm un cuvînt de laudă pentru Tania Cassvan, Liliana Dumitrescu, Michaela Pîrlea, Takacs Petre, Ştefania Jienescu, Setta Caracasian, Liliana Iacobescu, Doina Lipoveanu, Dumitrescu Alexandru (cu o menţiune specială pentru acest element deosebit de promiţător), Zitta Finkelstein, Paul Rogojină, Rădoi Octavian, Speranţa Herţan, Balaban Emanuel, Alexandra Teodorescu, Paraschivescu Teodor şi Manole Ionuţ.

Au fost unii elevi care s-au prezentat mai slab, îndeosebi datorită faptului că piesele executate depăşeau nivelul lor actual tehnic şi interpretativ.

Marele avantaj al acestor audiţii este că elevii sînt deprinşi din timp cu scena şi cu publicul. Slaba popularizare şi lipsa aproape totală a afişelor, a împiedicat însă o participare şi mai largă din partea publicului.

★

La audiţia de la Dalles (28.II.a.c.) s-au prezentat absolvenţii în devenire ai claselor de pian, vioară, violă, violoncel, flaut, fagot, canto şi o formaţie de muzică de cameră. Corzile au fost slab reprezentate, în comparaţie cu pianul, care s-a situat la un nivel superior din toate punctele de vedere; acest lucru este în contradicţie cu nevoile vieţii noastre muzicale care reclamă în primul rînd un număr mai mare (bineînţeles nu în detrimentul calităţii) de instrumentişti cu arcuş. În ceea ce priveşte pe suflători, producţia viitorilor absolvenţi ne-a confirmat părerea că în acest domeniu se lucrează cu multă seriozitate.

Tinerii pianişti au produs o impresie remarcabilă, în special prin virtuozitatea cu care stăpînesc instrumentul. Paraschivescu Teodor a reuşit, printr-o participare emoţională, să redea în mod convingător Poloneza nr. I de Chopin. În „Joc ţigănesc" de Tudor Ciortea el a realizat o foarte bună interpretare.

Ciceu Eugen, în sonata în sol major de Scarlatti, a arătat o tehnică cristalină şi multă înţelegere a stilului, iar în Legenda nr. 2 de Liszt, interpretarea sa a atins un nivel ridicat. Marile dificultăţi ale piesei nu au constituit nici un moment o problemă pentru el.

Viorica Diaconu s-a remarcat prin pătrunderea intelectuală şi intenţia de a construi cu măiestrie măreţul edificiu sonor, care este Preludiul şi fuga în sol minor de Bach, reuşind, printr-o interpretare adecvată, să sugereze orga.

Spontaneitatea, dăruirea, căldura cu care a cîntat Crimhilda Cristescu „Jeux d'eau de la Villa d'Este" de Liszt şi „Bourée" de Enescu, marea varietate de culori, sensibilitatea şi uneori perfecţiunea interpretării, ne îndreptăţesc să o considerăm drept una din speranţele pianisticii romîneşti.

Poate că Dublul concert de Bach a depăşit posibilităţile de interpretare ale celor doi violonişti, Mircea Călin şi Popa Mihai. Ei au dovedit totuşi bune însuşiri tehnice, care lasă să se întrevadă mari posibilităţi de dezvoltare ulterioară, cu condiţia ca ei să lucreze cu mai multă rîvnă şi înţelegere muzicală.

Din clasa de violă s-a prezentat Roth Otto Georges, care a cîntat o piesă de Stan Golestan, cu o tehnică corectă şi o puritate a intonaţiei rar întîlnită.

Stroe Elena a încercat să redea cu multă simţire Ariozzo de Bach şi „Dansul spaniol" de Granados. Ea va trebui să insiste mai mult pentru a învinge dificultăţile violoncelului.

Stăpînind cu multă precizie instrumentul şi dînd o frumoasă interpretare „Piesei de concert" de Gabriel Pierné, fagotistul Caţianis Constantin s-a remarcat printr-o frazare clară şi o sonoritate caldă şi plăcută.

Proca Matei a cîntat la flaut „Concertino“ de Chaminade, cu stăpînire tehnică şi cu cele mai bune intenţii.

O voce foarte mlădioasă, un timbru cald, captivant, multă dezinvoltură şi participare emotivă fac din Jana Puşcaşu o bună soprană de coloratură, cu mari posibilităţi de dezvoltare.

Formaţia de muzică de cameră, compusă din Crimhilda Cristescu — pian, Vasile Brad — oboi, Panagos Ipocratis — clarinet, Constantin Caţianis — fagot şi Ştefan Georgescu — corn, a depus eforturi lăudabile pentru redarea părţii I-a din Cvintetul op. 16 de Beethoven. Eforturile lor au fost încununate de succes. Păcat însă că nu s-a putut realiza şi acordajul instrumentelor cu pianul.

AL. SCHMIDT

Iaşi

Luna februarie a fost dominată de evenimentul sărbătoririi a 40 ani de activitate artistică a violonistului Alexandru Garabet, concert maestru al filarmonicii ieşene şi profesor la Şcoala specială de Muzică din localitate.

Muzician încercat, stăpîn pe o îndelungată experienţă artistică şi pedagogică, Alexandru Garabet poate fi considerat în orice împrejurare inima orchestrei, pentru al cărei progres nu precupeţeşte nici un efort. De la acordaj şi pînă la cele mai mici detalii de execuţie, concert maestrul Garabet intervine cu competinţă şi solicitudine, rezolvînd pe loc diversele probleme pe care le pun repetiţiile orchestrei.

Dar violonistul Alexandru Garabet ne-a dovedit că poate stăpîni bine orchestra şi ca dirijor, în numeroase repetiţii şi concerte publice începînd din anul 1942. În ultimii 15 ani a dirijat un număr însemnat de concerte simfonice şi educative atît la Iaşi, cît şi în turneul întreprins de filarmonică pe marile şantiere ale patriei (Bicaz, Lunca Prutului, Salva Vişeu ş.a.).

Sărbătorirea distinsului muzician ieşean a gravitat în jurul recitalului de sonate prezentat în noua sală de concert a Filarmonicii de Stat „Moldova“, cu care prilej am ascultat într-o mişcătoare interpretare (la pian prof. Nicolae Marcovici) sonata „Le tombeau“ de Leclair, Sonata a III-a în fa major de George Enescu şi Sonata în sol major de Lekeu.

★

La începutul lunii februarie, oraşul Iaşi a avut cinstea să găzduiască pe proeminentul dirijor bulgar Ruslan Raicev, sub bagheta căruia orchestra Filarmonicii de Stat „Moldova“ a dat un concert simfonic extraordinar, avînd în program: „Un american la Paris“ de G. Gershwin, Concertul în re major pentru vioară şi orchestră de Mozart (solistă Gabi Grubea) şi Simfonia a V-a de Ceaikovski.

Dirijorul Raicev, punînd în mişcare toate resursele orchestrei, a reuşit să ne ofere un concert de înaltă ţinută artistică, în care liniile mari tematice ca şi detaliile de construcţie au fost reliefate cu profunzime.

Maestrul bulgar este un artist pătruns de simţul echilibrului sonor, pe care îl stăpîneşte cu autoritate în întregul angrenaj al interpretării.

SORIN VINATORU

Timişoara

Unul din cele mai importante evenimente din viaţa muzicală a oraşului Timişoara l-a constituit concertul simfonic al Filarmonicii de Stat „Banatul“, în cadrul căruia au fost prezentate o serie de lucrări romîneşti, toate în primă audiţie, aparţinînd unor compozitori din localitate.

În program a figurat, între altele, Simfonia a II-a în fa minor de Vasile Ijac.

Prin activitatea sa de mai multe decenii, atît în domeniul compoziţiei cît şi al pedagogiei muzicale, Vasile Ijac este o figură de seamă a vieţii muzicale din Banat. Cea mai interesantă parte a creaţiei sale o reprezintă muzica simfonică în care a dat la iveală pînă acum cinci simfonii, două concerte instrumentale — unul pentru pian, celălalt pentru violoncel —, variaţiuni pentru pian şi orchestră, o Rapsodie bănăţeană şi o suită de dansuri din Banat.

Simfonia a II-a este o lucrare mai veche, compusă în anul 1932.

Partea întîia începe cu o introducere lentă, care aduce un motiv caracteristic utilizat ulterior, în toate părţile simfoniei, după care urmează un obişnuit allegro de sonată, bazat pe 2 teme contrastante. Prin tratarea materialului tematic şi coloritul orchestral diferenţiat, această primă parte a simfoniei constituie o realizare reuşită.

Mai puţin convingătoare ne-a părut partea a doua — adagio — datorită lipsei de expresivitate a temei principale. În schimb este de evidenţiat melodia de toată frumuseţea a doinei, care apare în desfăşurarea acestei părţi.

Partea a treia este un scherzo viu, avînd la mijloc un trio cu o melodie liniştită. În sfîrşit, finalul este scris — ca şi mişcarea a doua — în formă de rondo, compozitorul folosind ca temă a refrenului o melodie de joc autentic bănăţeană.

Nădăjduim că vom avea cît mai curînd prilejul să ascultăm şi ultima lucrare a lui Vasile Ijac, Simfonia a V-a cu program, inspirată din înfăptuirile glorioase ale poporului în anii de democraţie populară.

Dintre celelalte lucrări executate la acest concert, amintim în primul rînd „Suita pentru flaut şi orchestră de coarde“ de Mircea Hoinic, partea solistică fiind susţinută cu muzicalitate de către Mircea Mihai. Am găsit în această lucrare calităţile remarcate şi în compoziţiile anterioare ale autorului: factură îngrijită, melodică agreabilă cu inflexiuni populare şi o bună tratare a instrumentului solistic.

Suita „Din lumea copiilor“ de prof. Alma Cornea-Ionescu este prelucrarea orchestrală (datorită regretatului Theodor Rogalski) a unei serii de mici piese pentru pian, scrise pentru copii şi tineret în genul „Miniaturilor“ lui Sabin Drăgoi sau al ciclului „Mikrokosmos“ de Béla Bartók. Prospeţimea, limbajul melodic şi armonic simplu şi accesibil dau acestei compoziţii o valabilitate certă.

NICOLAE NEGREA

★

Una din interesantele aniversări din ultimul timp a fost aceea a semicentenarului Şcolii de Muzică din Timişoara. Fondată în anul 1907 de Iuliu Maior, instituţia şi-a început activitatea sub denumirea de Conservator Comunal, cu 38 elevi înscrişi la specialitatea pian şi vioară.

Numărul elevilor a crescut necontenit. În 1907—1908, şcoala avea 157 elevi, iar în 1918—19 s-au primit 800 elevi din 2000 de candidaţi ce s-au prezentat la examenul de admitere.

În anul 1922 conducerea Conservatorului o preia eminentul violoncelist Nicolae Papazoglu, care în scurtul timp al şederii sale la Timişoara a desfăşurat o vie activitate artistică. În 1923 i-a urmat la direcţie Maximilian Costin, directorul revistei „Muzica“ din Bucureşti, care reorganizînd şcoala, a căutat s-o apropie ca plan şi programă de Conservatorul din Bucureşti. El a deţinut postul de director pînă în 1925, cînd a trecut în fruntea Conservatorului din Tîrgu-Mureş, iar peste scurt timp la Bucureşti, ca director general al Operei.

O dată cu venirea compozitorului Sabin Drăgoi în fruntea Conservatorului timişorean, o nouă atmosferă de întinerire şi înviorare se statorniceşte în şcoală.

Din pleiada absolvenţilor menţionăm numele următoarelor personalităţi care au făcut carieră în străinătate: *Laszlofy Margit* şi *Patek Margit*, pianiste concertiste la Budapesta; *Raupenstrauch Roland*, director al Conservatorului Municipal din Viena; *Waldeck Matei*, fost director al Universităţii Populare din Berlin; *Blosser Iosif*, concertist la Stuttgart; *Charles Brück* dirijor la Paris; violoniştii *Blum Iosif*, concertist la Stuttgart şi profesor şi *Banat Gabriel*, concertist în America; *Simon Francisc*, solist la radio Frankfurt am Main; *Eugen Stoia*, profesor şi maestru de concert la Filarmonica din Saint-Louis; *Bayer Rudolf*, profesor de violină la Hochschule für Musik, concertist şi dirijor apreciat la Berlin (R.F.G.); *Martzy Johanna* concertistă în Elveţia; *Farago Francisc*, profesor, violonist la Philadelphia; *Virginica Sepeţeanu*, cîntăreaţă de coloratură cu mare prestigiu în Aman (Persia) şi încă mulţi alţi absolvenţi care au făcut carieră strălucită în străinătate, nemaivorbind de acea impunătoare pleiadă a absolvenţilor care s-au afirmat în ţară ca: *Bugeanu Constantin*, dirijor, compozitor, directorul Teatrului de Operă şi Balet, *Mircea Popa*, prim dirijorul Filarmonicii şi al Operei din Timişoara; violoncelistul *Alfons Capitanovici* de la Filarmonica de Stat din Bucureşti şi alţii.

Din şirul profesorilor s-au remarcat îndeosebi violoniştii Iosif Brandeisz, Lucia Burada, Eugen Cuteanu, Adelaida Iancovici şi Ioan Suciu, violoncelistii Doro Goriant şi Alexandru Boroş, pianiştii Emil Michail, Alma Cornea Ionescu, Gabriel Dobrozenski, Elvira Tabacu, Olga Vancea Costin; cîntăreaţa Silvia Humiţa; Gheorghe Brukler, profesor la instrumente de suflat; Zeno Vancea, Vasile Ijac, Richard Oschanitzky, Vladimir Şumski.

Nu putem să nu menţionăm activitatea Cvartetului de coarde Tomm, care constituie prima formaţie permanentă de muzică de cameră la Timişoara. De cîte ori venea la Timişoara, George Enescu participa cu mare interes la repetiţiile acestui Cvartet. Profesorul Bela Tomm a fost nu numai un excelent violonist, pedagog al unei generaţii de muzicieni, ci şi educator al unui larg public.

În anul 1942, după numirea lui Sabin Drăgoi în fruntea Conservatorului din Cluj, refugiat la Timişoara, conducerea este încredinţată profesorului Vasile Ijac; şcoala a luat un avînt deosebit, bucurîndu-se de popularitate şi bună reputaţie. Trebuie să amintim că orchestra şcolii condusă de profesorul Doro Goriant, mai tîrziu de Vasile Ijac, a repurtat succese.

Cu toate aceste rezultate de seamă, ridicarea Conservatorului Municipal la grad academic a întîrziat. Abia în anul 1946, Timişoara îşi vede visul împlinit, creîndu-se un Conservator de Stat.

Prin aceasta, viaţa muzicală a Timişoarei primeşte un puternic impuls, continuînd şi dezvoltînd valoroasa lui tradiţie muzicală, încît în scurt timp se aprind în provincia noastră şi alte făclii ale noii culturi: Filarmonica de Stat „Banatul“ cu concursul efectiv al celor de la Conservator, apoi Opera de Stat, a cărei înfiinţare vine să răspundă şi ea unui vechi deziderat al timişorenilor.

Institutul îşi măreşte corpul profesoral, cuprinzînd personalităţi ca: Sabin Drăgoi, Gheorghe Pavel, Liviu Rusu, Mircea Popa, Eugen Cuteanu, Cornel Givulescu, Vasile Ijac, Nicolae Ursu, Ion Ticulescu, Alma Cornea Ionescu, Gabriela Dobrozenski, Hedviga Halitzky, Magda Kardoş, T. Tarnavschi, Ella Philipp, Silvia Humiţa, Traian Nicolau, Liviu Halip, Alexandru Boroş, Mircea Hoinic, Ioan Marian, Gheorghe Bruckler, Mircea Mihai, Lilli Bulandra, Moruzan ş.a.

În anul 1950 şcoala se transformă în Şcoală medie tehnică, iar în anul 1953, direcţia şcolii este încredinţată profesorului Constantin Razachevici, care mărind corpul profesoral cu cadre noi, a dat un impuls şcolii. În prezent ea este condusă de prof. Mihail Perian secondat de Ion Brudaşcă.

Experienţa acumulată în decursul anilor dă posibilitate ca şcoala să se avînte spre realizări îndrăzneţe, spre montări de operă ca de pildă „*Bastien şi Bastienne*“ de Mozart, „*La serva padrona*“ de Pergolesi, concerte cu lucrări simfonice de Haydn şi Mozart, sub conducerea dirijorului Paul Popescu.

Şcoala specială din Timişoara are astăzi 65 profesori şi peste 500 elevi. Ea susţine cu energie vigurosul ritm al vieţii muzicale din Banat, furnizînd an de an cadre bine pregătite atît facultăţilor de muzică, cît şi institutelor de artă din Timişoara, Operei, Filarmonicii etc.

ALMA CORNEA IONESCU

Galaţi

Fireşte că acela care apreciază un spectacol muzical trebuie să ţină seama de experienţa şi de forţele colectivului care l-au realizat; altele vor fi exigenţele pentru prima scenă lirică a ţării şi altele pentru un teatru muzical ca cel gălăţean, care acum doi ani era încă un colectiv de estradă, nu departe de valoarea unei brigăzi artistice de amatori. Cu aceste premise am urmărit de fiecare dată premierele Galaţului, dar mărturisesc că tot de fiecare dată, am uitat de ele de la primul act; pentru că „Vînt de libertate“ s-a bucurat la acest teatru muzical, de una din cele mai bune interpretări din ţară; pentru că „Traviata“ — dincolo de unele stîngăcii — nu te făcea să crezi nici o clipă că majoritatea interpreţilor realizau roluri întregi de operă pentru prima dată în viaţa lor; pentru că „Ana Lugojana“ nu s-ar face de rîs nici pe scena de pe Splaiul Independenţei; pentru că, însfîrşit, „Frumoasa Elena“ luată în repertoriu cu cîteva luni în urmă, se înscrie actualmente printre cele mai interesante spectacole de operetă ale ţării noastre.

Într-adevăr, opereta lui Offenbach, mai veche decît a lui Strauss, necesită o bună cunoaştere a tradiţiei pariziene din jumătatea a doua a secolului trecut; se amestecă aci vioiciunea cam piperată a cabaretului, cu umorul subtil provenit poate din Voltaire şi cu uluitorul sînt al parodiei, care se instalase în Paris probabil ca o replică adusă fidelităţii faţă de antichitate, promovată atîta vreme în teatrul clasic francez.

Dar nu e de ajuns în „Frumoasa Elena“ să ţii seama de spiritul epocii în care a fost creată; în fond cel mai puţin din toţi a ţinut seama... însuşi Offenbach, care a ultragiat pur şi simplu spectatorul docil al vremii sale. Inadvertenţa istorică devine la el şi la libretiştii săi o regulă, aluzia de cele mai multe ori directă la stări pe atunci actuale rostită prin intermediul personajelor antichităţii, o metodă. Or, a fi „fidel“ faţă de acest libertin prin excelenţă, înseamnă să conservi mirosul unei flori păstrînd-o între filele cărţii; Offenbach nu poate fi realizat „fidel“ decît printr-o îndrăzneală şi o originalitate de concepţie care să facă să renască în vremea noastră toată noutatea şi ineditul spectacolului de acum un veac. A reda spiritul lui Offenbach înseamnă a-l depăşi.

Este ceea ce a încercat regizorul şi scenograful spectacolului, Eugen Gropşean, călăuzit de adaptarea lui Max Reinhardt şi de unele prelucrări ulterioare între care n-au lipsit şi cea a autorului versiunii romîneşti, Rudolf Steiner.

A rezultat un text în care pe lîngă nenumăratele anacronisme ale originalului (marele augur în templul lui Jupiter îşi aprinde... o havană, războinicii care pleacă spre Troia sînt însoţiţi de un... french-cancan), se recunosc şi unele de origine mai modernă şi mai locală (se vorbeşte despre O.U.Y. motocicletele, Phenacod etc). Şi în fond de ce nu? Limitele în această privinţă sînt impuse numai de bunul gust al regiei, care le-a călcat arareori. În general, spectacolul are o vervă şi o savoare care derivă tocmai din tripla senzaţie pe care o încerci simţind că istoria Troiei a fost privită prin prisma unor francezi şugubăţi, apoi a unor germani cu scînteia originalităţii, ajungînd în fine pe mîna unor romîni care nu s-au lăsat mai prejos. Offenbach n-ar putea fi decît mulţumit de această metamorfoză, pentru că anchilozarea într-un tipar anumit era tot ceea ce îi convenea mai puţin.

În schimb, din punct de vedere muzical se promovează, pe bună dreptate, fidelitatea cea mai riguroasă. O mare parte a interpreţilor (Sanda Chiriacopol şi Cornelia Seracin în rolul titular, Vasile Huzum, Grigore Stoicescu, Nineta Stoica, Viorica Pop, Silvia Bota, Afrodita Capri, Corina Filimon-Dinicu, Floreta Glaropol în rolul zeiţelor), sînt cîntăreţi dotaţi, care cîntă într-un mod destul de rar întîlnit în opereta noastră, adică cu voce.

Impresionează în special la interpreţii principali căldura şi dezinvoltura graţioasă a jocului şi cîntului Sandei Chiriacopol, glasul amplu şi plin al Corneliei Seracin şi emisia puternică a vocii lui Vasile Huzum, pe care însă insuficienţa şcolii o poate expune prea curînd uzurii. O „subretă“ plină de temperament în rolul lui Oreste (Marica May), un comic cu experiență care luptă încă cu o parte a publicului pentru a păstra subtilitățile rolului lui Menelaos (Nicolae Vulpescu), doi comici tineri proveniți din genul estradei cărora înzestrarea naturală le-a asigurat adeseori succese (Jean Segal și Traian Vasiliu) completează seria interpreților de fapt mult mai numeroasă, din rîndul cărora stîngăciile nu lipsesc, dar nici nu supără.

Dorința binevenită a regiei de a da o succesiune continuă tablourilor spectacolului, a dus la crearea unor „fețe de cortină“ coregrafice, concepute interesant, de Coca Ignat și Emeric Tuș, care au pus în valoare unele elemente talentate (Marieta Mihail Ionescu, Mia Stognienko, Elena Iancu, Domnița Elefterescu). Păcat doar că avanscena fiind destul de mică, dansul a apărut uneori sărac și implicit, încărcat de unele lungimi.

O conducere muzicală severă și exigentă susținută de directorul actual al noii instituții Viorel Doboș, a asigurat spectacolului, alături de fantezia și verva lui cuceritoare, acea precizie și respect față de partitură, care ne amintesc că sîntem într-un teatru muzical serios unde totuși umorul este la el acasă.

I. HRISTEA

Cronica tipăriturilor muzicale

Cîntece de tineri compozitori: Aurel Stroe, Felicia Donceanu, Doru Popovici, Ștefan Mangoianu, Erwin Junger, Dumitru Capoianu, Ștefan Winkler, Cornel Trăilescu, Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Puiu Rubinstein. Un caiet de 76 pagini cu lieduri pe versuri de: Eminescu, Șt. O Iosif, Topîrceanu, Bacovia, Pușkin (trad. G. Lesnea), Rilke (în original). Editura Muzicală 1957.

E prima secțiune reprezentativă de după război în producția modernă romînească de lieduri ale tinerilor compozitori. Nu-i o antologie completă a acestora. Multe nume reputate lipsesc: Bentoiu, Bentia, Petra etc. Dar desigur că o nouă ediție sau un nou caiet îi va cuprinde.

Culegerea apărută este de mare folos pentru alcătuirea programelor de lieduri romînești la noi și în străinătate. Pe plan internațional, creația tinerilor din caiet nu depășește nici pe Prokofiev, nici pe Ravel sau Hindemith. Se integrează însă sclipitor facturii moderne a liedurilor lui Jora și Negrea compozitorii vîrstnici, profesori ai autorilor citați pe copertă!

Abuzul de procedee impresioniste și atonaliste, adăugiri de secunde și cvarte la fiecare acord de frază, clasic armonizabilă, suspendări de funcționalism și alte trucuri seriale ar putea duce la *pastișări paseiste*. Dar autorii din caiet reprezintă muzica viitoare romînească. Spre lauda lor, le găsim mai la fiecare expresii personale valoroase care arată talente în viguroasă devenire.

Din capul locului, cîte două lieduri pe aceeași poezie ne dau prilej de comparații între tinerii din antologie. Unora li se pare mai subtilă *Myriam Marbé* în „Balada greierului mic“ de Topîrceanu, mai convingătoare în eleganta ei frazare pe plan universal decît foarte dotatul *Cornel Trăilescu* cu muzica lui banal folclorizantă pentru același conținut poetic. La „competiția“ *Marbé-Capoianu* (muzica pe poezia „Vin țigăncile“ de același Topîrceanu) ni se pare că învingător este tînărul coleg. Versiunea compozitoarei cu reminiscențele ei raveliene este ca un atrăgător vas de porțelan. Dar creația realistă de bună muzică modernă cu intonații vocale stridente, potrivite ochioaselor eroine evocate de poet, liedul lui Capoianu, apare ca o oală de lut înflorată cu smalțul de intensive culori primare. Primești șocul artistic la audiție, fără rezerve.

Autumnalele și tristețile bacoviene (3 lieduri) au găsit în *Doru Popovici* un impresionant comentator. Factura artistică a ambianței pianistice disonante stabilește atmosfera specifică depresivă a lui Bacovia. Melodia are forță lăuntrică și tragism adecvat. *Aurel Stroe* — alhimist al armoniilor abstracte — reușește în liedul „La Steaua care-a răsărit“ să găsească în muzică stilul de elevație meditativă pornind de la un motiv cunoscut de romanță eminesciană a secolului trecut. Cu pianul său oarecum gongoric și briliant cu imitări de tărăgănări și suspine folclorice, *Mangoianu* este handicapat în partea vocii de un text anodin deficient („îngînă murmuratul meu izvoare. La, la, la, la, la, la, la“). Concludentă este poziția antierotică a tinerei falange din caiet. Excepția modernă a dragostei reușește s-o aducă *Erwin Junger* cu succes în liedul „Cîntec“ (Șt. O. Iosif). Dar dacă forma de 22 măsuri convine celor opt octosilabe ale lui Iosif (64 silabe), aceeași schemă este insuficientă pentru cele 154 silabe ale unui sonet. Junger a recurs la eliminări din celebrul sonet „Trecut-au anii“ de Eminescu, pentru a înghesui poezia tot în 22 de măsuri. Nu merge! Liedul e ratat prin amputările făcute în poezie. Schönberg declară că n-are nevoie decît de primul vers al unei poezii pentru a compune liedul, renunțînd să se ocupe de restul versurilor. Dar acest lucru îi este permis lui Schönberg care judecă dincolo de estetica muzicală obișnuită. Cu substanța muzicală bună — ca premiză — Junger și-ar putea reface liedul pentru a fi accesibil și lui Eminescu și publicului romînesc.

Compozitorii germani din Romînia au pierdut un renumit precursor mondial de muzică nouă în Norbert von Hennenheim, dispărut în război. Golul tinde să se umple cu mare întîrziere. În două poezii de Rilke în limba germană, *Ștefan Winkler* este încă influențat de magia acordurilor „noi“ ale lui Hindemith de acum 35 de ani, din ciclul de cîntece „Marienlieder“ pe versuri de același Rilke. Dar cîteva accente proaspete par să indice în factura sa o devenire personală. Neoromanticul lied al lui *Puiu Rubinstein* pe versuri de Pușkin (trad. G. Lesnea), „Floarea“, ne dă dovada unei tinere forțe creatoare de perspective noi. Salutăm în el o fluență melodică ce anunță pe compozitorul autentic. *Felicia Donceanu* și *Cornel Țăranu* — tineri în perioada de desăvîrșire a creației personale — aduc cîte un lied de Bacovia și Topîrceanu („Fanfară“ și „Cîntec“) și reușesc să evoce specificul fiecărui poet cu mijloace moderne accesibile. Mai ales Cornel Țăranu știe să evoce fiorul inefabil topîrcenesc cu o muzică nostalgică promițătoare.

★

Eleganta copertă (D. Ionescu) a tipăriturii muzicale *„Din viața copiilor“* de *Florica Racoviță-Flondor* (1957) concordă cu reușita compozițiilor din cuprins. În stil modern, depășind pe Edward Grieg și Mac Dowell ca factură armonică, muzica fiicei lui Tudor Flondor este melodioasă, accesibilă, vioaie, atracțioasă pentru mici și mari. E o bună muzică de gimnastică ritmică și balet de copii. Suita, compusă din trei piese (Cîntec de leagăn, Baba oarba și Marș), poate figura cu succes pe programul de concert al micului pianist. O cunoscătoare a greutăților tehnice adecvate copiilor, o poetă a pianului a dat aci, nădăjduim, începutul unei serii mai mari de asemenea compoziții de calitate artistică de care literatura romînească a pianului duce încă mare nevoie. E de regretat că nu i s-a cerut compozitoarei încă o bucată pentru a împlini două pagini ale caietului rămase albe. În orice caz, „Editura Muzicală“ ar putea utiliza asemenea pagini albe pentru anunțuri de lucrări în curs de tipărire în același gen. Asemenea compoziții instrumentale de muzică vocală și corală vor ieși, sperăm, curînd de sub tipar față de succesul acestui caiet. Recomandăm mai multă atenție la corectură. Și în această suită a Floricăi Racoviță-Flondor găsim lipsuri la note și pauze pentru care ne-ar putea mustra copiii. În acest sens, o „erată“ ar fi fost necesară.

EMIL RIEGLER-DINU

I. P. 2, c. 1201

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

MUZICA

5

1958

BIBLIOTECA „ASTRA„
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII MAI 5/1958

Indreptarul de preţ al muzicii noastre

Cauză a întregului popor, revoluţia culturală se desfăşoară la *noi în ţară cu un avînt ce* sporeşte neîncetat. V. I. Lenin arătase că numai creîndu-se condiţiile materiale favorabile, cultura poate deveni un bun al maselor largi, că numai revoluţia socialistă poate aşeza procesul de culturalizare a poporului pe temeiuri noi.

Parte integrantă a construirii socialismului, revoluţia culturală a fost iniţiată şi este condusă de Partidul marxist-leninist al clasei muncitoare.

Conducerea de către partid a acestui proces istoric este chezăşia dezvoltării sale pe drumuri sănătoase, rodnice, este chezăşia întemeierii sale pe cunoaşterea ştiinţifică a lumii, pe orientarea umanistă a educaţiei morale, politice, ideologice, artistice a oamenilor muncii.

În acest fenomen de însemnătate istorică, educaţia estetică joacă un însemnat rol, făcînd parte în mod organic din educaţia comunistă. Arta este chemată nu numai să împlinească necesităţile de *desfătare* artistică ale oamenilor ci şi necesităţile lor *educative, ideologice*. Arta, ca formă a conştiinţei sociale, poate sluji forţelor progresului în sensul promovării ideilor înaintate, revoluţionare, dar în acelaşi timp ea poate să vină în contradicţie cu necesităţile de dezvoltare istorică, proclamînd idei retrograde. Asemenea idei, indiferent de poleiala în care sînt învăluite, au un caracter în esenţă antiumanist întrucît ele pot frîna mersul înainte al omenirii spre eliberare de orice asuprire economică şi politică. În esenţă, acesta este şi conţinutul luptei care se desfăşoară în lumea contemporană între arta umanistă, realistă, înaintată şi cea antiumanistă, antirealistă, întemeiată pe iraţional şi morbid, profund reacţionară în esenţa ei.

În revoluţia culturală, poporul are nevoie de o artă care să-l lumineze, să-l călăuzească, să-l unească în lupta măreaţă pentru biruinţa deplină a omeniei. O asemenea artă nu poate fi decît „angajată", cu „tendinţă", *o artă partinică*. Ea este rodul unor creatori *individuali*, care-şi pun tot talentul şi toată măiestria în slujba cauzei progresului. Dar în acelaşi timp ea este rodul unei *colectivităţi*, întrucît marile coordonate ale acestor creaţii individuale sînt comune tuturor şi însuşite de colectivitatea creatorilor. Aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin că individualităţile, personalităţile ar dispare cedînd locul cenuşiului impersonal. Practica vieţii noastre muzicale stă mărturie că, de pildă, în cadrul *Uniunii Compozitorilor* — colectivitate de creatori uniţi în tendinţa comună de a sluji arta muzicală romînească nouă, legată de viaţa şi idealurile poporului — se afirmă individualităţi artistice foarte variate. *Unitatea* acestor creatori este întemeiată pe însuşirea de către ei a *principiului partinităţii* în artă, a *orientării realiste a şcolii naţionale* romîneşti muzicale contemporane.

Această unitate de gîndire, de idealuri, stă la baza faptului că la Uniunea Compozitorilor toate problemele se dezbat, în esenţă, de pe o platformă comună. Este platforma determinată de necesitatea înţeleasă a dezvoltării istorice a muzicii romîneşti, de înţelegerea rosturilor ei în ansamblul fenomenelor sociale din vremurile istorice pe care le trăim. Această platformă are la temelia ei ideile Partidului cu privire la artă şi cultură. Conducerea de către Partid a procesului de dezvoltare a artei noastre asigură rodnicia eforturilor celor mai talentaţi maeştri ai artei noastre de a sluji prin creaţia lor cauza poporului.

Duşmanii noştri — fie că se afirmă făţiş ca duşmani ai marxismului, fie că încearcă să se arate drept „marxişti", dar sînt de fapt revizionişti — caută să arate că această conducere de către Partid ar fi inutilă, dăunătoare şi că ar contraveni „libertăţii absolute" a artistului. Ei nu pot sau nu vor să admită că o dată ce există la un artist dorinţa de a pătrunde necesitatea slujirii poporului în drumul său revoluţionar, este firesc ca el să caute să afle căile cele mai bune de a-şi folosi aptitudinile creatoare, de a-şi coordona munca cu ceilalţi oameni de artă aflaţi pe aceeaşi baricadă. Or, este clar că numai de la acel „creier colectiv" care este Partidul marxist-leninist, de la acest stat major al revoluţiei, poate veni îndrumarea, orientarea cerută. Ei nu pot şi nu vor să admită că liber este cel care a înţeles mersul înainte al istoriei şi i s-a alăturat cu convingere fermă.

Este drept că în condiţiile dictaturii proletariatului, ale construirii socialismului, nu sînt tolerate creaţii decadente, amorale, antiumaniste. Dar există oare cineva care, de bună credinţă, să „condamne" faptul că nu se tolerează asemenea creaţii, întrucît sînt în contradicţie cu aspiraţiile poporului, care sînt identice cu idealurile umaniste nobile ale Partidului ?

Liberalismul faţă de asemenea creaţii, îmbrăcat în straie „marxiste“, de fapt revizioniste, trebuie combătut cu consecvenţă după cum şi o altă „teză“ revizionistă se cere combătută : aceea a „inutilităţii“ metodei realismului socialist. Această teză caută să prezinte realismul socialist fie ca „un punct de vedere“, fie ca un „stil“. În primul caz, realismul socialist, ca metodă de creaţie, ar fi lipsit de orice bază obiectivă, de orice însemnătate artistică şi de orice partinitate şi ar apare inutil, în celălalt caz realismul socialist ar apare restrictiv în ceea ce priveşte mijloacele de expresie, varietatea de stiluri personale în creaţia muzicală. După cum se ştie, realismul socialist este o metodă de creaţie definită prin abordarea realităţii zugrăvite în lumina perspectivei istorice şi prin îmbinarea prezentării veridice a vieţii cu educarea oamenilor muncii în spiritul umanismului socialist.

Realismul socialist nu numai că *îngăduie* stiluri variate dar *implică* o mare *varietate* de forme de expresie menite a fi folosite în zugrăvirea în creaţie a conţinutului unitar partinic, umanist socialist. Pe de altă parte, esenţa revoluţionară a realismului socialist rezidă tocmai în făţişa sa luare de atitudine pentru socialism, pentru comunism şi nu într-un vag „punct de vedere“.

Practica creaţiei noastre muzicale stă mărturie a rodniciei realismului socialist. Mare varietate de stiluri — tematică foarte diversă (de la cîntecul manifest la muzica fără program) — unitate în ceea ce priveşte conţinutul socialist, partinic şi apartenenţa la şcoala romînească muzicală — acestea sînt trăsături caracteristice ale *ansamblului* creaţiei noastre muzicale contemporane. Ultimele manifestări ale compozitorilor relevate în concerte şi cenacle, ca cele din timpul „Lunii Culturii“ sau cenaclele şi audiţiile de tineret, cenaclul cu cîntece de masă închinat zilei de 1 Mai, participarea masivă a tinerilor la concursurile de creaţie naţionale şi internaţionale (de exemplu cele în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova — 1957) au demonstrat o hotărîtă orientare a creatorilor noştri spre tema nouă, de esenţă partinică, spre abordarea unei tematici extrem de variate (în sensul oglindirii multilaterale a vieţii) dar avînd un conţinut umanist comun.

Realizările noastre se datorează faptului că talentaţii noştri creatori, în condiţiile create lor de partid şi guvern, au putut să-şi dezvolte resursele artistice fără a le irosi pe drumuri sterile ci făcîndu-le să rodească pe drumul realismului socialist, pe drumul şcolii muzicale naţionale. Îndrumarea de către partid, păstrarea purităţii ideologice în creaţie au chezăşuit aceste succese. A milita în continuare pe acest drum, a respinge cu hotărîre încercările de a strecura în creaţia muzicală morbiditatea, „filozofia tristeţii universale“, este o sarcină permanentă ce ne stă în faţă. Deşi se afirmă uneori că „nevroza“ ar fi un semn al „contemporaneităţii“ în artă, ea denotă de fapt dezorientare, lipsă de perspectivă în înţelegerea evoluţiei istorice contemporane şi în reflectarea acesteia în artă. Cultura noastră a cunoscut în trecut asemenea fenomene, legate de concepţia „crizistă“, de cultura decadentă burgheză. De aceea noi nu putem prelua integral moştenirea trecutului — literară şi muzicală — (pentru lieduri, cantate, lucrări cu programe etc.) ci cu *discernămînt critic*.

Mergînd în continuare, pe drumul pe care am pornit, călăuziţi de partidul marxist-leninist — cel mai de preţ îndreptar al dezvoltării muzicii noastre — strînşi uniţi în cadrul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. compozitorii şi muzicologii noştri vor obţine noi succese spre cinstea lor, spre mîndria patriei şi a poporului.

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Despre polifonie

de **ZENO VANCEA**

De fiecare dată, cînd în decursul dezvoltării muzicii se produce o schimbare mai mult sau mai puțin radicală în felul de exprimare muzicală, aceasta întîmpină pentru un timp oarecare rezistența iubitorilor de muzică[1]; apariția în muzica secolului nostru a unor noi tendințe de exprimare cu ajutorul mijloacelor de polifonie lineară, este privită încă cu neînțelegere de către publicul nefamiliarizat în suficientă măsură cu noul stil.

Din capul locului trebuie însă făcută o separație precisă între manifestările sănătoase de mare forță creatoare ale unei gîndiri polifone cu puternice legături cu tradiția, ca aceea a unui Bartók, Enescu (din ultima perioadă de creație), Șostakovici, Honegger, Malipiero, Hindemith etc. — pentru care muzica continuă să reprezinte arta de a emoționa prin sunete, de a tălmăci un adînc conținut uman — și între manifestările de polifonie lineară ale celor mai mulți reprezentanți ai dodecafonismului serial, care concep muzica drept un fel de arhitectură sonoră, abolită de orice expresie umană, devenită inutilă, al cărei rost este „frumusețea formei pure".

Majoritatea publicului neinițiat îndeajuns în muzica ultimelor decenii adeseori nu poate face deosebire între o creație, care cu ajutorul noului stil polifon exprimă un autentic conținut emoțional și între o muzică abstractă, neînsuflețită.

Cauza lipsei de înțelegere atît a muzicii vechi cît și a celei contemporane, izvorîte dintr-o gîndire eminament polifonă, este educația unilaterală a publicului de azi, hrănit aproape exclusiv cu muzica secolului al XIX-lea, necunoscînd nici muzica marilor maeștri ai polifoniei vocale și nici măcar, în mod suficient, muzica lui Bach. Căci spre deosebire de muzica clasică și romantică, născută dintr-un concept fundamental *armonic-vertical,* care determina însăși structura melodică, atît vechea cît și noua gîndire polifonă are ca bază un mod de exprimare izvorît dintr-un primat melodic. Pe o treaptă mai puțin evoluată, ca de exemplu în muzica populară din răsăritul Europei, la fel ca și pe vremea grecilor, și în primele veacuri ale erei noastre, acest primat melodic se manifestă sub forma monodiei, iar pe o treaptă de gîndire muzicală mai evoluată, sub forma polifoniei, a unui organism muzical complex, născut din suprapunerea mai multor linii melodice. In opoziție cu părerea eronată, formată tocmai sub influența muzicii clasice și romantice, că melodia nu este decît de un singur fel — majoritatea iubitorilor de muzică imaginîndu-și sub noțiunea de melodie pe aceea cu care i-a familiarizat mai ales muzica veacului al XIX-lea — istoria muzicii ne arată că însăși structura melodică este în funcție de conceptul de bază, armonic-vertical sau melodic linear.[2]

Astfel, spre deosebire de melodia de tip monodic — care deși conține în mod latent anumite relații armonice, dar, pe baza unui impuls melodic primar se desfășoară liberă de considerente armonice — cea născută dintr-un simț armonic mai evoluat (după cum spunea Rameau: „Armonia naște melodia"), își schimbă esențial structura, întrucît desfășurarea ei este determinată de anumite imperative de ordin armonic.[3]

Unii muzicologi susțin că o manifestare rudimentară a simțului armonic (melodii primitive bazate pe o succesiune de sunete care simultan alcătuiesc un acord) există în nordul Europei încă din timpuri străvechi. H. J. Moser[4]), de exemplu, afirmă că acesta este rezultatul unei alt fel de sensibilități muzicale decît cea a popoarelor din sfera culturii mediteraniene, care pînă tîrziu (muzica populară a națiunilor din Balcani și din sud-estul Europei, pînă azi) au păstrat forma predominant monodică a muzicii. Peter Wagner[5] („Despre începuturile cîntului pe mai multe voci") și Robert Lachmann[6] („Polifonia extraeuropeană") ajung la aceeași concluzie.

---

[1] Vezi studiul despre „Tradiție și inovație" în revista „Muzica", nr. 2/1958.

[2] Vezi studiul „Despre melodie" de același autor. Rev. „Muzica". nr. 10/1956.

[3] Idem.

[4] Pretutindeni pe teritorii locuite de populații celto-germano-slave se manifestă o gîndire muzicală care, în felul ei este *fundamental deosebită de sistemul pur orizontal-linear al clasicismului* sudic, din care în Evul Mediu s-au născut gamele bisericești.

[5] „In ceea ce privește sursele ei, cea sud-european-romană este mai veche și se sprijină pe teoria consonanțelor a vechilor greci, este deci de natură speculativă... cealaltă nord-germanic-scandinavă, care însă nu este atît de timpuriu atestată, ca și parafonia din sud-estul Europei, este empirică, fără a fi împovărată de speculații și este bazată pe cîntatul în terțe-sexte al popoarelor nordice."

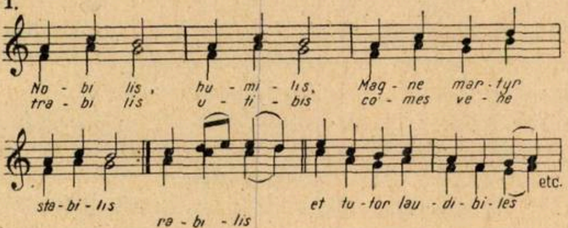
[6] Robert Lachmann: „Terțele și sextele sînt simțite în Europa de nord și în Rusia și în Caucaz ca expresie a simțului armonic".

Muzicologul maghiar Szabolcsi Bencze în a sa „Istorie a melodiei“ (pag. 25) afirmă că în secolele XI-XII, gama majoră este o caracteristică nu pentru culturile muzicale mediteraniene, ci ale Europei de nord.

Se pare deci că cultura muzicală europeană — atît de deosebită de acea a altor continente — s-a născut grație ciocnirii și influențării reciproce a acestor două sensibilități muzicale oarecum opuse, ducînd pînă la urmă la sinteza conceptului orizontal-linear cu conceptul vertical-acordic.

Dar cu mult înainte de aceste teorii ale unor muzicologi contemporani, avem deja în însemnările lui Girardus Cambriensis [7]) o prețioasă indicație în ceea ce privește o diferență esențială între practica muzicală populară din nordul Europei (Wales, Anglia) și muzica din Franța. În „Descriptio Cambriae“, Girardus (care a călătorit de două ori, pentru studii, la Paris) afirmă că, spre deosebire de felul de a se cînta în Franța melodiile populare pe o singură voce, în Wales oamenii din popor acompaniază melodiile în terțe și aduce următorul exemplu (în notația vremii) muzical

1.


No - bi lis , hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr
tra - bi lis u - ti - bis co - mes ve - he
sta - bi - lis
ra - bi - lis
et tu - tor lau - di - bi - les
etc.

Imnul Sfîntului Magnus.

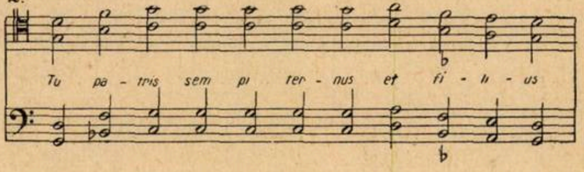
După cîte știm despre cultura muzicală veche — cu toate elementele de heterofonie și accidentale forme de organum de care grecii se foloseau uneori în practica lor muzicală — o întregire a melodiilor în terțe sau sexte paralele era necunoscută atît de muzica greacă cît și de cea bizantină. De asemenea, din structura melodiilor populare medievale occidentale care ne-au fost păstrate, pare-se că reiese faptul că și acestea au fost cîntate pe o voce, cu folosirea la instrumentele acompaniatoare a unor procedee de heterofonie. Dar nu numai în vechime ci și azi, cea mai mare parte a melodiilor populare ale popoarelor din sud-estul și estul Europei, astfel și cele romînești, se execută de popor fără nici o întregire armonică, chiar dacă acestea, ca de exemplu în cazul colindelor, se execută în grup.

Se poate trage deci concluzia generală că melodica de structură monodică este refractară unei întregiri armonice în sensul exemplului nr. 1. De aceea, dezvoltarea muzicii a mers întîi în direcția polifoniei, căci simțul armonic se întărește abia mai tîrziu și numai încetul cu încetul și în mod deosebit numai la popoarele occidentale.

Nașterea polifoniei, una dintre cele mai mari transformări la care a fost supusă muzica în decursul dezvoltării ei multimilenare, ar putea fi deci explicată ca un rezultat al influențării reciproce între gîndirea linear-melodică venită din sud — reprezentată de gregorian — și între gîndirea armonică-monodică nordică de la care polifonia a primit organizarea ei verticală.

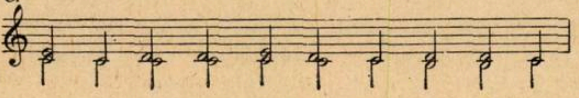
Pare aproape paradoxală constatarea că armonia intervine cu forța ei organizatorică în momentul cînd gîndirea linear-orizontală a depășit formele pre-polifonice (organum sau diatonia, cantus gemellus, faux-bourdon bazat pe o continuă mișcare paralelă sau predominant paralelă ca în gemellus) și a realizat ceea ce constituie tocmai esența polifoniei — mișcarea contrară a vocilor. [8]).

2.



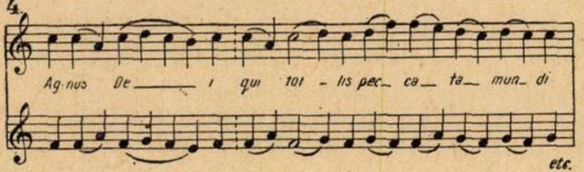
Organum (dublu) de Hucbaldus (n. cca. 930).

3.



Organum în secunde și terțe de Guido d'Arezzo (995—1050).

4.



Diafonie (Organum) sec. 13.

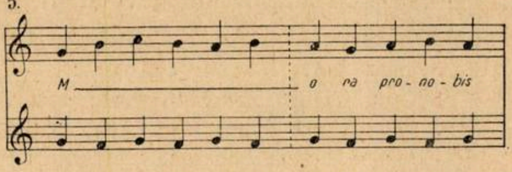
Aceasta aduce cu sine necesitatea de a organiza împletitura de voci suprapuse în așa fel, încît să nu degenereze într-o mișcare arbitrară — cu alte cuvinte de a găsi drumul just între o folosire exclusivă a suprapunerilor numai de intervale consonante — ceea ce ar fi însemnat o jugulare a unei libere mișcări a vocilor — iar pe de altă parte evitarea unei mișcări numai în intervale disonante care, în cazul unei folosiri exclusive ar fi produs o monotonie prin lipsă de contrast.

---

[7]) Girardus Cambriensis, călugăr din sec. XII (născut 1147 în Wales).

[8]) Günther : „Neue Polyphonie“... „abia voința unei mișcări *contrarii creează polifonia*“. Justus Hermann Wetzel : „Fiecare melodie conține posibilitatea unei întregiri prin voci acompaniatoare, fie pe baza imitației lineare, fie pe baza unei completări în sens vertical“.

5.

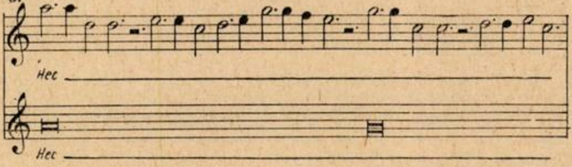


Litaniae mortuorum — cca. sec. 13.

În mod firesc, la începutul epocii polifonice, compozitorii nu se puteau bizui în munca lor decît pe auzul încă insuficient dezvoltat pentru soluționarea tuturor problemelor de polifonie; de aceea unul dintre primii teoreticieni ai polifoniei, Johannes da Muris[9], scrie în anul 1330: „Disonanțele și consonanțele se amestecă neîncetat între ele, încît una nu mai poate fi deosebită de cealaltă".

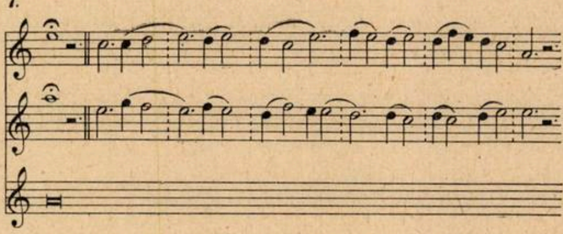
În această epocă de cristalizare a polifoniei, muzicienii nu aveau încă noțiunea clară a acordurilor; aceasta este o cucerire abia a secolului al XVI-lea formulată în lucrările teoretice ale lui Vicentino și Zarlino. Primii polifoniști nu aveau decît noțiunea unor *suprapuneri de intervale* cu rezultat consonant sau disonant.

6.



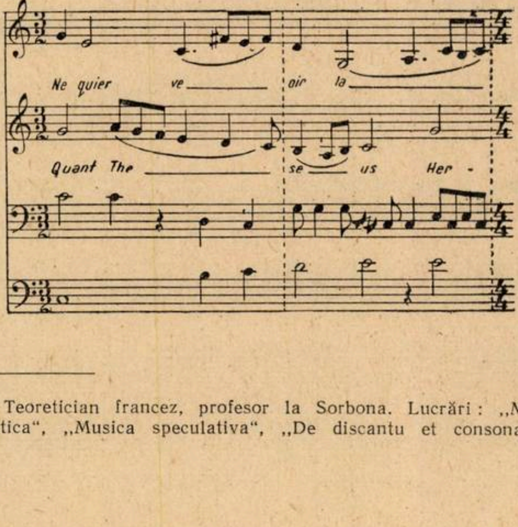
Leoninus — sec. 12.

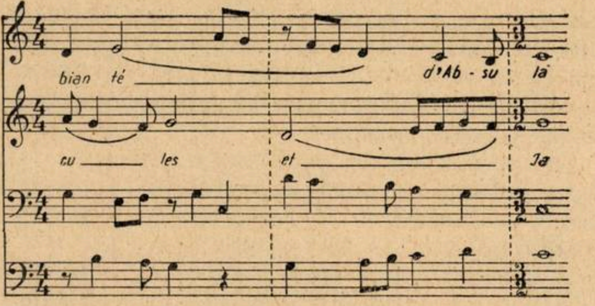
7.



Perotinus Magnus — Triplum Alleluia nativitas.

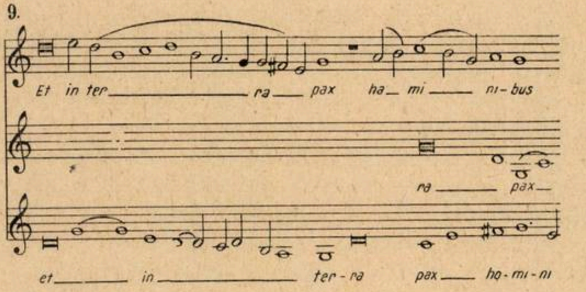
8.





Guillaume de Machaut (m. 1372) — Baladă franceză (cu text dublu, cîntat simultan).

9.



Guillaume de Machaut (m. 1372) — Missa super falsi bordoni.

Accentuarea cu timpul a sensibilității armonice este marcată de două momente: acceptarea în practică a terței[10] ca interval consonant — în opoziție cu vechea teorie grecească, care pe baza unor calcule matematice o definesc drept disonanță — și transformarea treptei a șaptea a modurilor în sensibilă, fapt care a avut ca efect, cu timpul, înlocuirea treptată a modurilor medievale cu cele două moduri moderne, major și minor.

Intervenția armoniei în conceptul linear-polifonic nu trebuie interpretată însă în sensul acelui rol preponderent al armoniei, pe care aceasta îl are în gîndirea muzicală a celor trei secole din urmă (în care de fapt polifonia linear-orizontală este transformată în contrapunct armonic a cărei organizare este determinată atît de sensul vertical al acordurilor cît și de logica succesiunii lor).

În polifonia medievală, armonia intervine numai ca element de organizare în urma necesității de a găsi un echilibru între tendințele oarecum opuse ale unui impuls *primar melodic,* totdeauna de *natură orizontal-lineară* și ale necesității organizării acestei suprapuneri de voci orizontal-lineare cu ajutorul forței de *coeziune verticală* a armoniei.

Această necesitate de echilibru, a unui compromis între cele două forțe divergente — una de natură orizontală, cealaltă de natură verticală — pune pecetea pe întreaga dezvoltare a muzicii pînă în zilele noastre. În timpul polifoniei vocale medievale, predominau forţele lineare, apoi după cristalizarea gîndirii armonice se afirmă forţele verticale ale muzicii, pentru ca în zilele noastre, într-o parte însemnată a creaţiei contemporane, să predomine iarăşi forţele linear-orizontale.

---

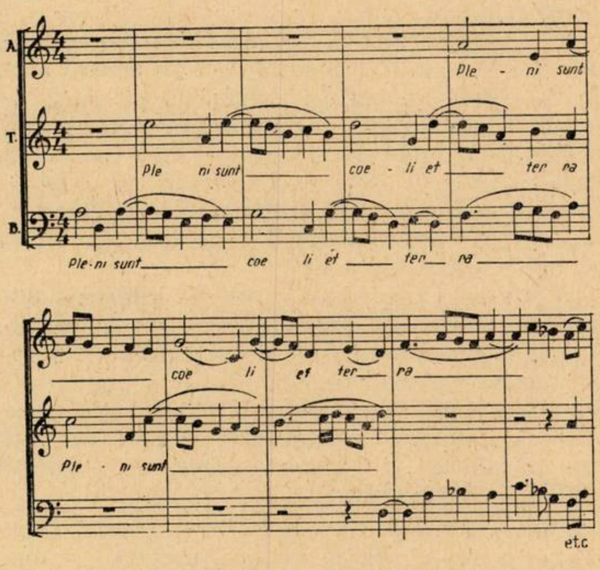
[9] Teoretician francez, profesor la Sorbona. Lucrări: „Musica practica", „Musica speculativa", „De discantu et consonantiis" etc.

[10] Franco di Colonia este primul teoretician care admite folosirea terțelor, pe care el le consideră consonanțe imperfecte, iar Muris și Hieronymus de Moravia admit și sextele.

În muzica bazată pe conceptul armonic modern, factorul principal care garantează coeziunea unei compoziţii îl reprezintă cadrul tonal, relaţia funcţională a acordurilor. Cu cît o muzică este concepută mai linear, cu cît armonia este deci un rezultat mai mult accidental al liniilor melodice suprapuse, cu atît mai mult desfăşurarea acestora trebuie să se sprijine pe un principiu constructiv, în măsură să înlocuiască forţa de coeziune armonică funcţională *prestabilită*,[11] pentru a nu deveni o alcătuire amorfă, difuză, anarhică. Acest element constructiv îl reprezintă în polifonia lineară, în bună parte, tehnica imitaţiei.

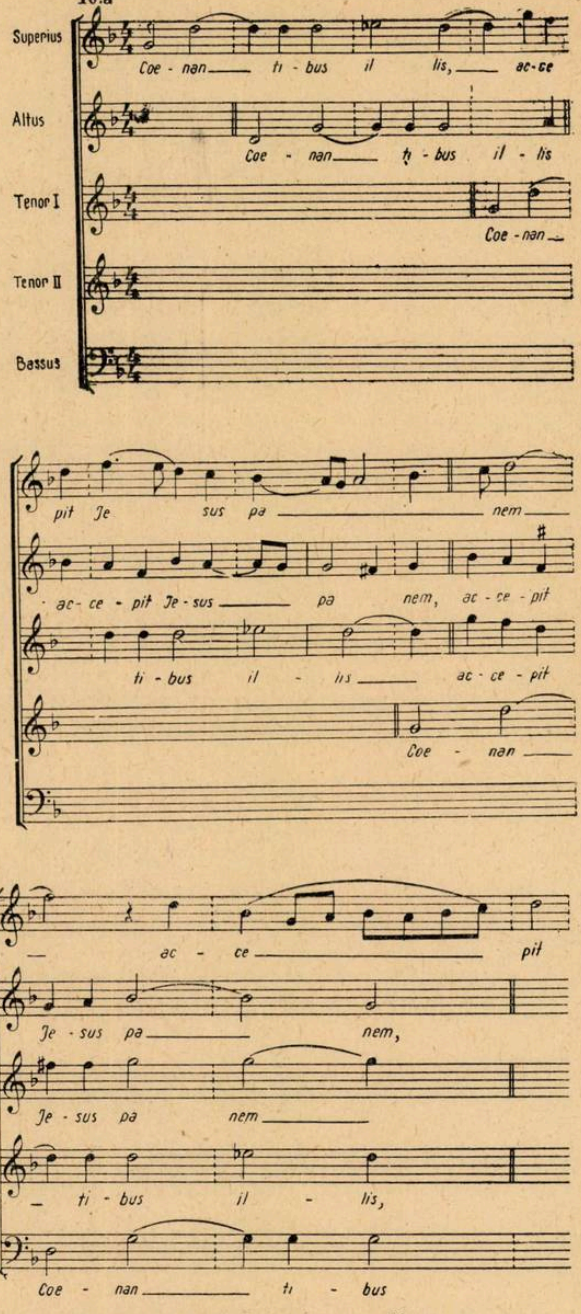
După cum se ştie, de tehnica imitatorică s-a servit polifonia vocală medievală încă de la începuturile ei.[12] Nevoia de a experimenta toate posibilităţile acestei tehnici imitatorice a dus în timpul primelor şcoli nederlandeze adeseori la un joc formalist, la înlocuirea conţinutului emoţional printr-o combinaţie la rece, la un calcul cvasi-matematic al tuturor posibilităţilor de imitaţie (augmentare-diminuare), precum şi la celelalte artificii ale construcţiei melodice (inversarea desenului melodic, recurenţa, inversarea recurenţei precum şi combinarea elementului de imitaţie cu posibilităţile enumerate). Abia de la Josquin de Près încoace tehnica imitatorică, atît de utilă construcţiei polifon-lineare, a fost în mod mai accentuat pusă în serviciul expresiei.

10.


A.
T.
B.
Ple - ni sunt
Ple ni sunt coe - li et ter ra
Ple-ni sunt coe li et ter ra
coe li et ter ra
Ple - ni sunt
etc

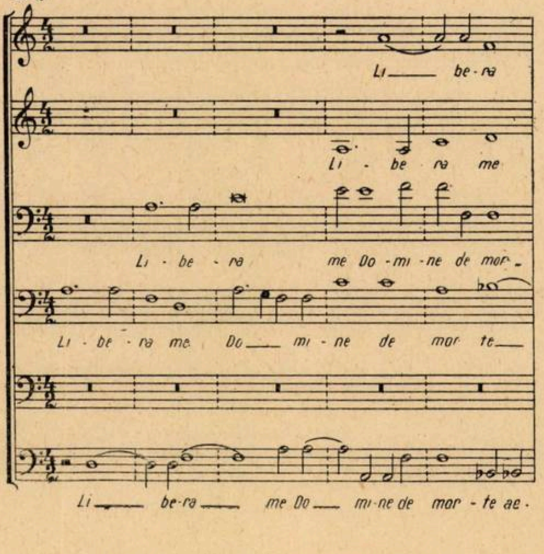
Josquin de Pres (1450—1521) — Missa sine nomine.

10.a


Superius
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus
Coe - nan ti - bus il lis, ac-ce
Coe - nan ti - bus il - lis
Coe - nan
pit Je sus pa nem
ac - ce - pit Je - sus pa nem, ac - ce - pit
ti - bus il - lis ac - ce - pit
Coe - nan
ac - ce pit
Je - sus pa nem,
Je - sus pa nem
ti - bus il - lis,
Coe - nan ti - bus

Giovanni Perluigi Palestrina — Motet

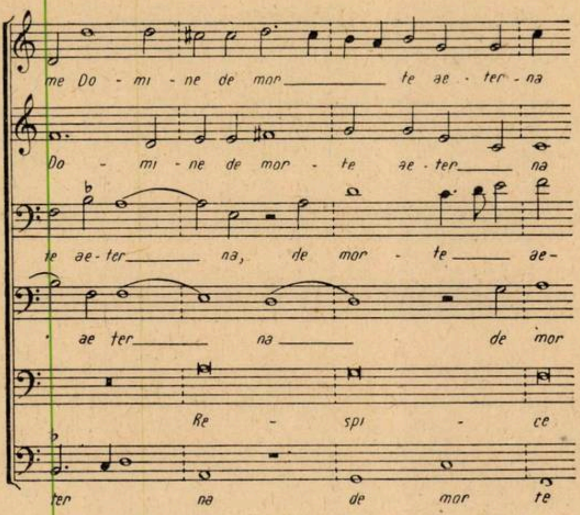
10.b


Li be - ra
Li - be ra me
Li - be - ra me Do - mi - ne de mor
Li - be - ra me Do mi - ne de mor te
Li be-ra me Do mi-ne de mor - te ae

---

[11] Relaţia funcţională a acordurilor I—IV—V—I (şi a locţiitorilor lor de pe treptele secundare) are un caracter prestabilit, fiindcă el este bazat pe logica, pe forţa de atracţie naturală a acestor acorduri.

[12] Johannes de Garlandis: „Optima introductio in contrapunctum".

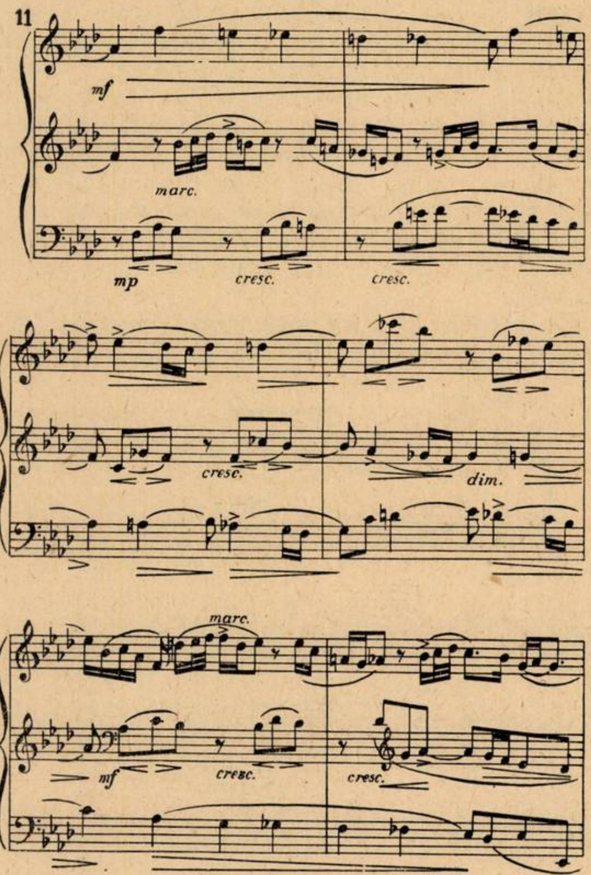

me Do - mi - ne de mor te ae - ter - na
Do - mi - ne de mor - te ae - ter na
te ae - ter na, de mor - te ae-
ae ter na de mor
Re - spi - ce
ter na de mor te

Orlandus Lassus — Motet „Libera me".

Desigur, vom găsi toate modalităţile construcţiei polifone, folosite şi în muzica concepută a priori armonic. O analiză mai atentă va arăta însă din ce domenii diferite de sensibilitate muzicală izvorăşte aplicarea aceleiaşi tehnici. Într-o muzică de esenţă armonică, această tehnică imitatorică va fi întotdeauna supusă primatului armonic, subordonată succesiunii armonice prestabilite.

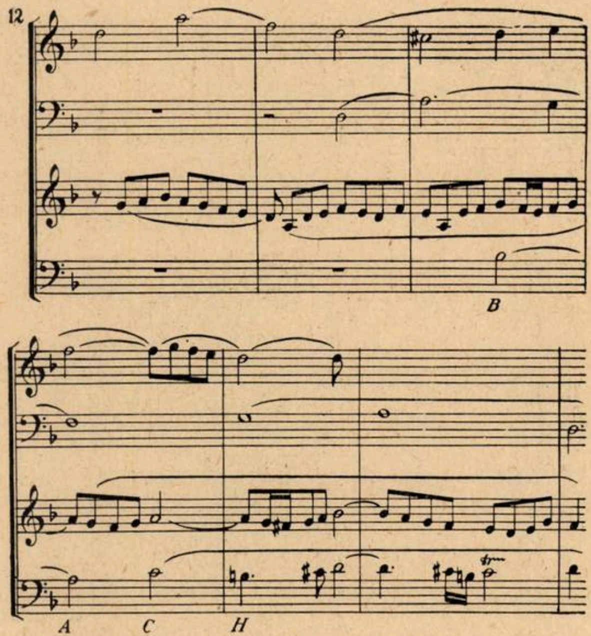
În muzica lui Bach, pe lîngă o minunată libertate a desfăşurării împletiturii vocilor şi o individualizare a fiecărei linii melodice în parte, există şi o plinătate armonică sprijinită pe tonalitate şi funcţionalitate şi *deosebire principială între consonanţă şi disonanţă.* Totuşi, cu toată această bogăţie armonică şi desăvîrşita ei logică funcţională în sensul nostru modern, în muzica lui Bach predomină conceptul linear. Ernst Kurth în lucrarea sa „Bazele contrapunctului linear" („Grundlagen des linearen Kontrapunkts"), capitolul „Organizarea armonică în raportul ei cu mişcarea lineară", spune: „O melodică absolută, lipsită deci cu totul de orice relaţii armonice, nu poate fi imaginată din punct de vedere muzical. Dar anumite imperative de ordin acordic care trec dincolo de linia melodică, nu reprezintă cauza genetică a liniei. Deci nu linia s-a născut dintr-un latent impuls primar armonic, ci invers, ea conţine acele momente de relaţii acordice, care abia într-o sensibilitate muzicală mai evoluată capătă o interpretare armonică. Întreaga forţă, permanentul conţinut dinamic al stilului melodic-polifon al lui Bach rezidă în energia liniilor sale. Aceasta nu se referă numai la efectul notelor sensibile, ci la întreaga sa artă de dezvoltare melodică în general. De aceea, stilul său este atît de intensiv străbătut de energie. Toate manifestările artei polifone, atît cele tehnice cît şi cele formale, sînt expresia unei tensiuni. Acela care porneşte de la stilul clasic, aude în polifonia lui Bach în mod totdeauna prea unilateral numai efectele frumuseţilor ei armonice, dezvoltările ei tonale şi nuanţările ei, în loc de a înţelege mişcarea ca adevărata esenţă a specificului ei artistic"...

11



Johann Sebastian Bach — Invenţia în fa minor la 3 voci

12

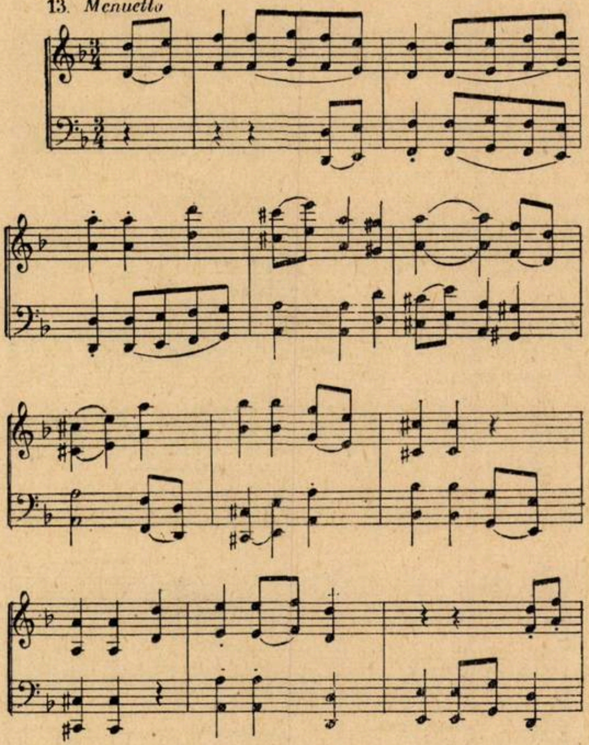


Johann Sebastian Bach — „Arta fugii"

În muzica compozitorilor din generaţia de după Bach în frunte cu fiii lui Bach, polifonia este aproape de-a-ntregul abandonată, neîncadrîndu-se în gîndirea muzicală de desăvîrşită omofonie a acestor compozitori. Abia în creaţia clasicilor vienezi polifonia îşi găseşte din nou o aplicare mai amplă, dar de astă dată sub un aspect cu totul schimbat faţă de aceea a epocilor polifone anterioare, inclusiv Bach. Este epoca primatului armonic, a gîndirii muzicale verticale. Într-o astfel de gîndire muzicală de primar impuls armonic, felul deosebit de folosire a polifoniei faţă de cel al polifoniştilor vocali îşi capătă sensul prin subordonarea sa unei sensibilităţi armonice de ordin primar omofon, *polifonia devine deci contrapunct armonic,* ce-şi capătă sensul abia prin integrarea sa în vertical.

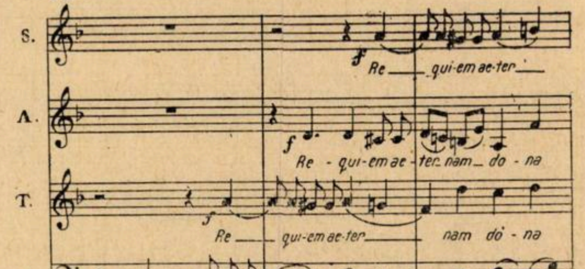
O comparaţie între următoarele exemple din muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven cu exemplele de mai înainte din muzica polifonică medievală şi a lui Bach, ne va arăta diferenţele esenţiale care există în aceste folosiri diferite a mijloacelor polifone.

13.



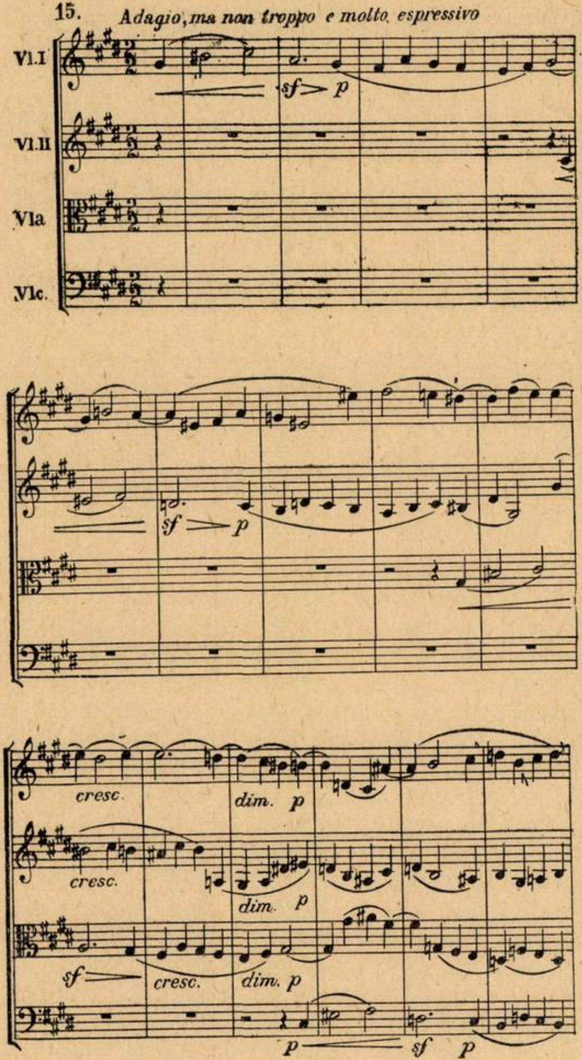
Joseph Haydn — Cvartet de coarde nr. 76 în re.

14.


S.
A.
T.
B.
Orch.
Re- qui-em ae-ter-
Re - qui-em ae- ter- nam do - na
Re - qui-em ae-ter- nam do - na
Re - qui-em ae-ter- na , ae - ter - nam do - na

Wolfgang A. Mozart — Recviem

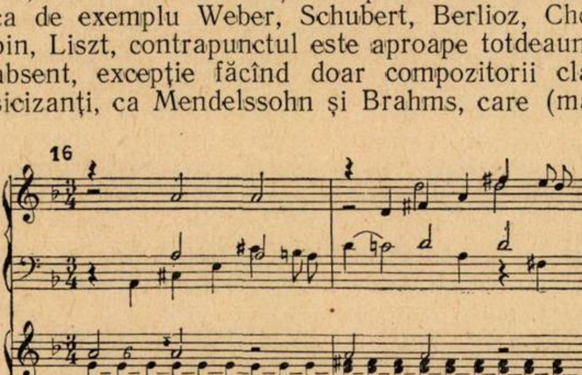
15.

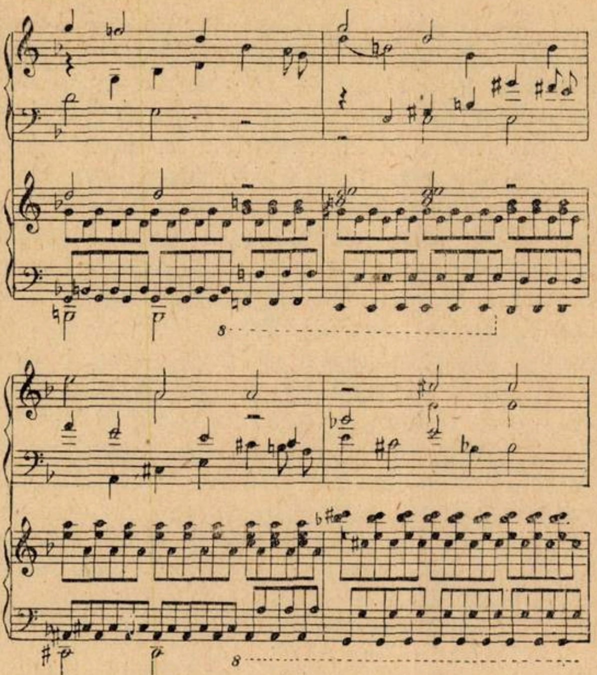

Adagio, ma non troppo e molto espressivo
Vl. I
Vl. II
Vla
Vlc.
sf > p
cresc.
dim. p
p
sf p

Ludwig van Beethoven — Cvartet de coarde op. 131.

Muzica de după Beethoven se dezvoltă din ce în ce mai mult în direcţia primatului armonic, astfel că la mulţi compozitori romantici, ca de exemplu Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Liszt, contrapunctul este aproape totdeauna absent, excepţie făcînd doar compozitorii clasicizanţi, ca Mendelssohn şi Brahms, care (mai

16



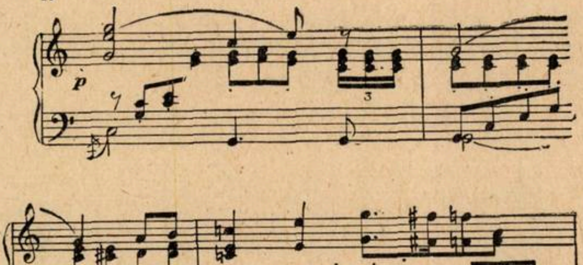


Johannes Brahms — Recviemul german

ales cel din urmă), datorită unor anumite tendințe retrospective, folosesc în mod mai amplu mijloace contrapunctice. La Schumann, compozitor cu o sensibilitate eminamente armonică, apariția unor lucrări cu caracter polifon sînt fructul preocupării sale cu muzica lui Bach.

La Wagner, cel mai mare armonist al secolului al XIX-lea, de la care pornește întreaga dezvoltare hipertrofică a armoniei de pe la sfîrșitul secolului trecut, găsim folosirea mijloacelor contrapunctice sub un aspect nou, strîns legată de tehnica leit-motivelor, care apar — mai ales, din nevoia de a comenta acțiunea scenică — adeseori suprapuse și combinate. Unul dintre cazurile cele mai caracteristice este suprapunerea la un moment dat a celor trei teme din uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți".

17

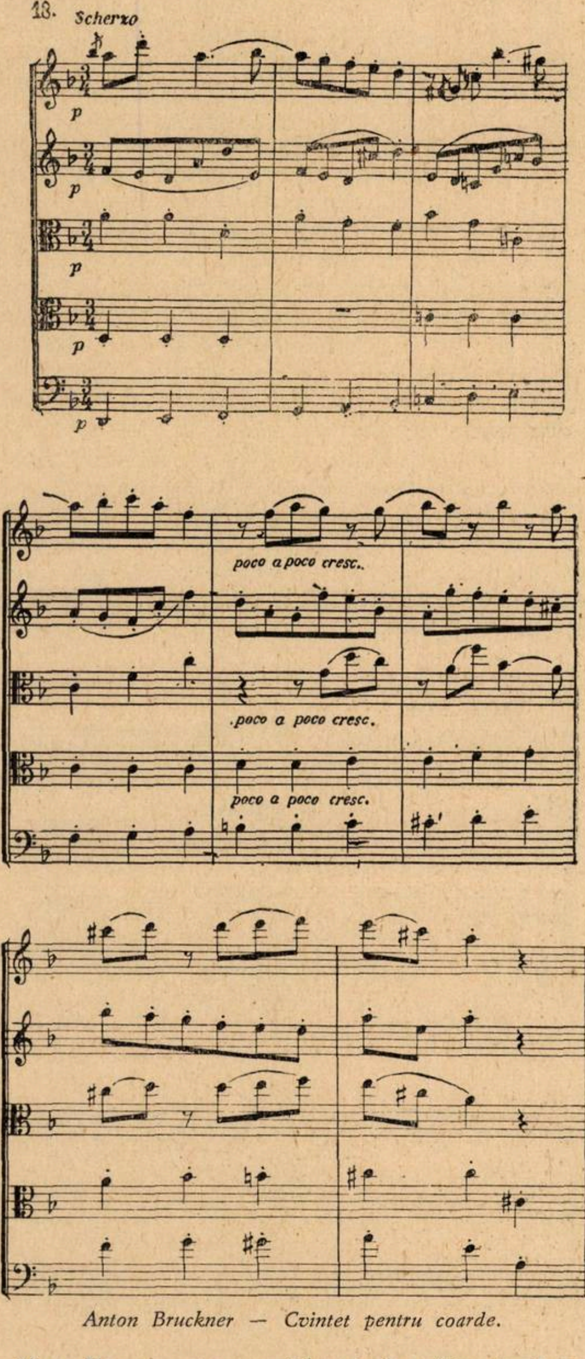


Richard Wagner — Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg".

În acest caz este mai just a vorbi de „poliodie" [13]) în sensul în care folosește Guido Adler acest termen, decît de polifonie propriu-zisă.

În muzica lui Bruckner, cel mai mare contrapunctist dintre toți compozitorii romantici, contrapunctul fiind unul dintre mijloacele principale de construcție a monumentalelor sale simfonii și misse, împletitura melodiilor suprapuse este totuși subordonată sensului vertical al acordurilor și înlănțuirii lor.

18.



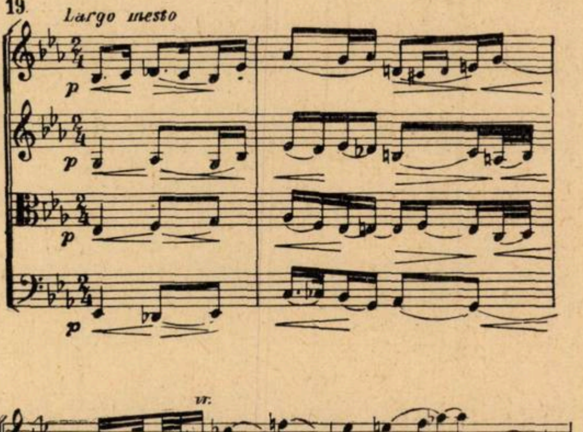
Anton Bruckner — Cvintet pentru coarde.

Max Reger este considerat de către unii comentatori în mod exagerat drept un polifonist prin excelență, un fel de Bach modern. Această părere, oarecum eronată, se datorește faptului că Max Reger folosește cu o preferință specială formele muzicale ale barocului (fuga, passacaglia, variația figurativă, toccata etc...). Dar adevărul este că el nu se apropie de esența acestor forme şi de adevăratul lor spirit de exprimare muzicală obiectivă. Căci în timp ce armonia, cu infinitele ei posibilităţi de diferenţiere, este şi mijlocul de exprimare eminamente individualist, polifonia lineară păstrează în general un caracter mai obiectiv, un fel de exprimare lipsit de exagerări individualiste.[14]). Or, Max Reger a fost un compozitor prin excelenţă romantic, individualist, care a oglindit în muzica sa atît criza spirituală a epocii cît şi frămîntările sale personale. Această frămîntare a unui suflet contorsionat şi-a găsit expresia adecvată într-un limbaj armonic ultra-diferenţiat, intens îmbinat cu alteraţii cromatice, o nelinişte modulatorică care de multe ori, printr-o folosire intensă a enarmoniei, capătă un caracter difuz. O exprimare muzicală de o astfel de structură armonică, pentru a evita pericolul de amorf, a fost nevoită să se folosească de mijloacele polifoniei drept osatură a formei muzicale, dar cu modificările impuse de integrarea lor într-o gîndire muzicală esenţialmente armonică. Mai mult ca la oricare romantic, melodia regeriană devine adeseori o funcţiune a armoniei, determinată de mişcările acordurilor, de tendinţele de rezolvare a multiplelor sensibile simultane ale acordurilor născute dintr-un proces de permanentă alterare a lor. În mod firesc, vocile interioare din care este alcătuit ţesutul polifonic îşi pierd încă şi mai mult independenţa şi pregnanţa contururilor lor, decît melodia discantului.

---

[13]) Suprapuneri de teme cu deosebiri foarte pregnante între ele.

19.



Max Reger — Cvartet pentru coarde op. 45. nr. 1.

Este interesant de remarcat că primele semne prevestitoare ale unei noi gîndiri lineare — deşi numai în mod răzleţ — apar totuşi în muzica post-romantică.

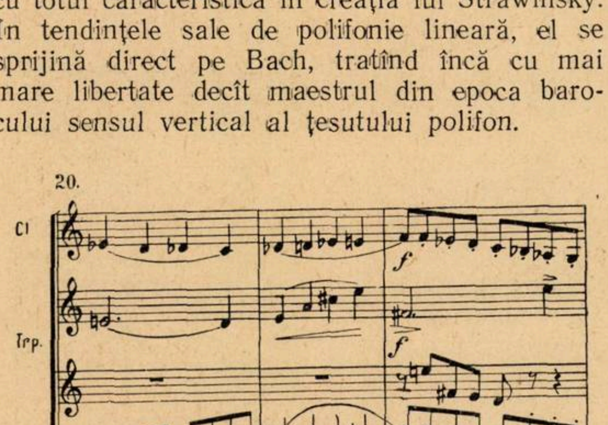
Ernst Kurth, în fundamentala sa lucrare despre armonia romantică („Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan" — pag. 375), arată că cu toată fundamentarea eminamente armonică a muzicii compozitorilor romantici, în creaţia lor apar totuşi din cînd în cînd sporadice tendinţe lineare. Citatul sună astfel: „Cît de puternic şi cît de plină de tensiune apare în întreagă această muzică tendinţa spre o preponderenţă a energiilor melodice — deşi într-o covîrşitoare majoritate a cazurilor ea e încă pur armonic fondată, — se arată înainte de toate într-un număr mare de trăsături tehnice care toate tind în această direcţie. Aceste tendinţe, rezultatul unei crize, dau stilului armonic din partea a doua a secolului trecut adevărata ei caracteristică".

Dar în timp ce în acest stil armonic, tendinţele lineare sînt numai sporadice şi indisolubil legate de conceptul armonic, în noua scriitură polifonă tendinţele lineare caută să se emancipeze din ce în ce mai mult de consideraţiile armonice.

Aproximativ de pe la mijlocul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru, un număr din ce în ce mai mare de compozitori începe să acorde — ca o reacţiune împotriva exceselor individualiste ale romantismului şi, ca atare, drept rezultat al unei atitudini spirituale schimbate — un interes din ce în ce mai mare stilului polifonic, care oferea posibilitatea unei mai obiective exprimări. Această căutare a unei exprimări mai obiective, apare deci în primul rînd ca o puternică reacţiune împotriva exceselor expresionismului.

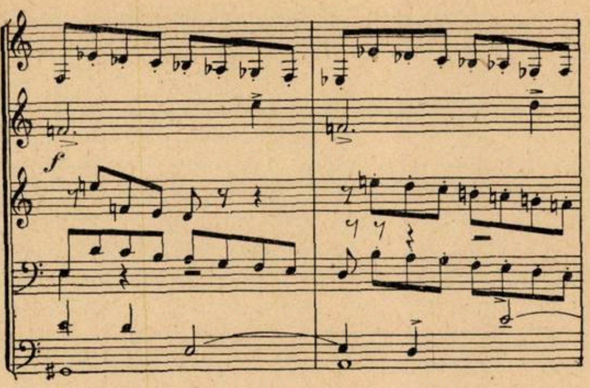
Această tendinţă obiectivă apare într-o formă cu totul caracteristică în creaţia lui Strawinsky. În tendinţele sale de polifonie lineară, el se sprijină direct pe Bach, tratînd încă cu mai mare libertate decît maestrul din epoca barocului sensul vertical al ţesutului polifon.

20.



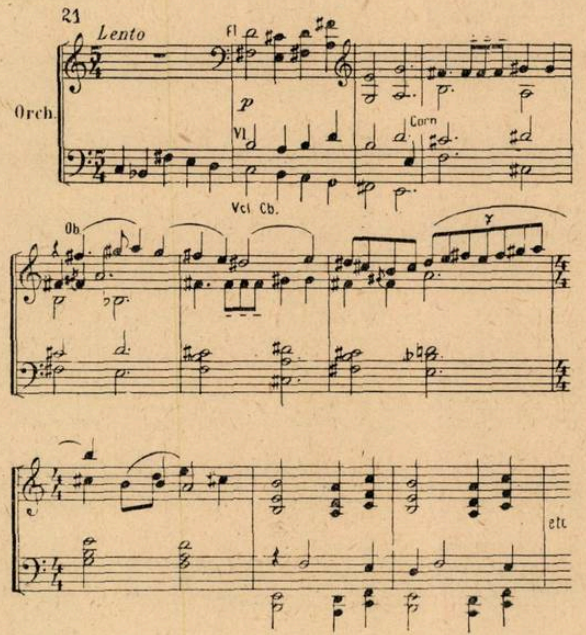
---

[14] Günther „Neue Polyphonie": „Polifonia nu permite aşa de mult ieşirea în evidenţă a personalităţii creatorului, ci sileşte la o poziţie şi o formă conceptuală obiectivă..."

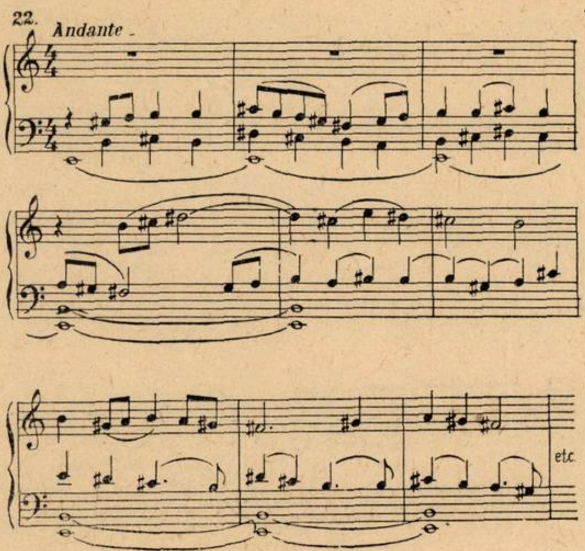


Igor Strawinsky — Octet pentru suflători

O dată cu renaşterea muzicii simfonice italiene se schimbă fundamental şi stilul ei, care la reprezentanţii romantici ai muzicii simfonice italiene (Sgambati, Martucci) era prin excelenţă omofon-armonică, cum de altfel era şi întreaga muzică italiană de operă. Interesul crescînd din acea epocă în întreaga Europă pentru un nou stil melodic, se manifestă la compozitorii italieni printr-o orientare spre gregorian ca model de melodie valabilă şi fără întregire armonică. Primul care utilizează în lucrările sale instrumentale elemente melodice gregoriene este Ottorino Respighi („Quartetto dorico", „Tre preludi sopra melodie gregoriene", „Concerto gregoriano" etc.). Francesco Malipiero, cel mai de seamă compozitor al muzicii italiene moderne a cărui invenţie melodică se bazează pe de-a-ntregul pe gregorian, spune într-una din scrierile sale („Del contrapunto e della composizione"): „Italia, ţară catolică şi mediteraneană, va trebui să se convingă mai de vreme sau mai tîrziu că gregorianul este expresia muzicală eminamente naţională, pe care va trebui reconstituit integral edificiul muzicii noastre". Astfel, muzica sa are un caracter preponderent linear-melodic, cu o structură eminamente diatonică.

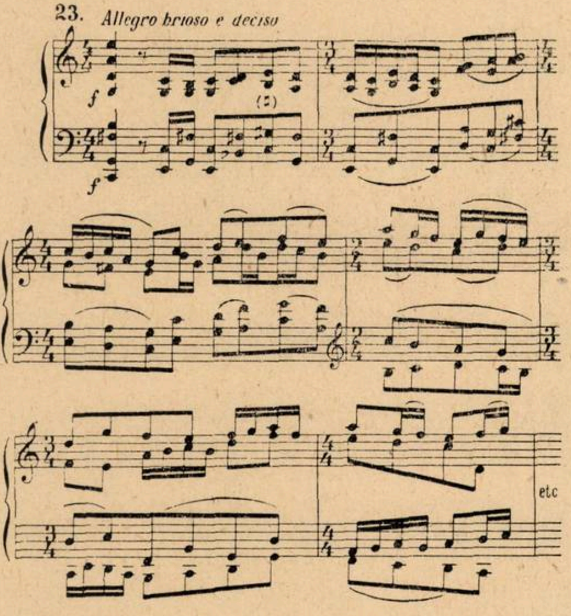


Francesco Malipiero — „Ricercari" pentru orchestră de coarde



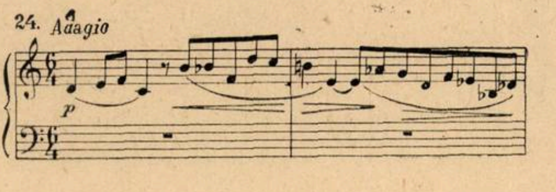
Francesco Malipiero — Patru invenţiuni pentru orchestră.

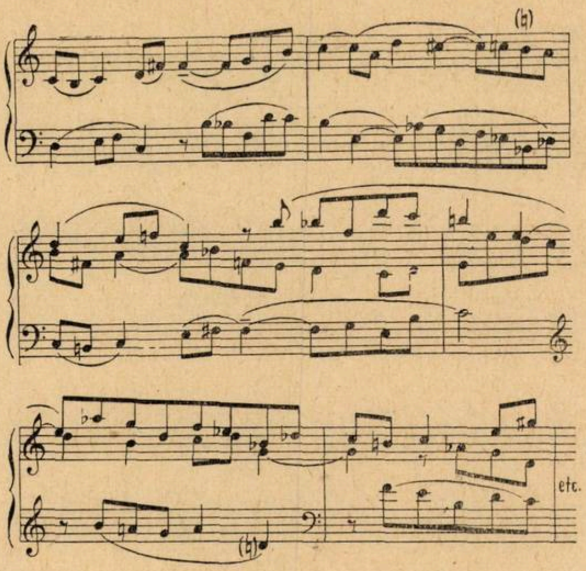
Aceeaşi amplă folosire a scriiturii lineare este caracteristică şi pentru creaţia contemporanului său Alfredo Casella



Alfredo Casella — Concert pentru orchestră de coarde.

şi — într-o măsură şi mai accentuată — şi pentru Goffredo Petrassi, compozitor din generaţia următoare :

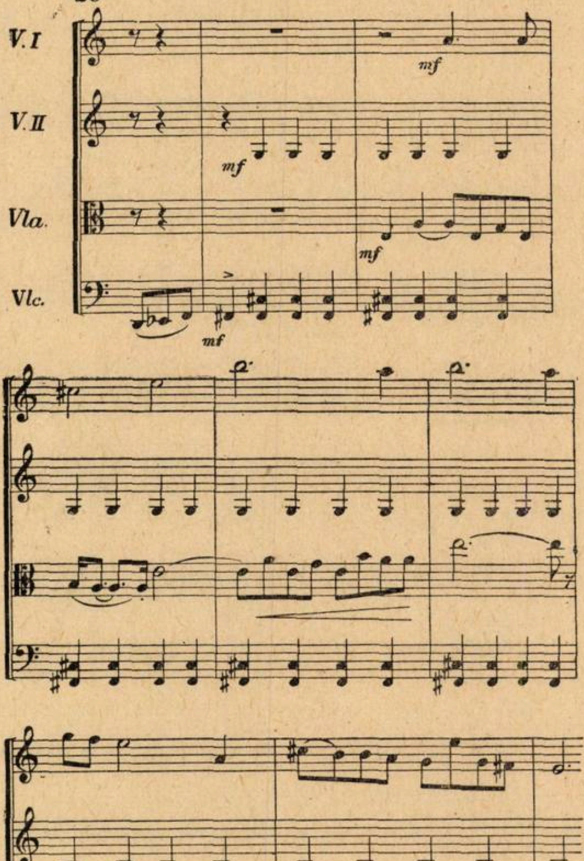




Goffredo Petrassi — Tocata pentru pian.

Sporadic, şi la aceşti compozitori italieni apare bi- sau politonalitatea, în timp ce la compozitorul francez Darius Milhaud, mişcarea polifonică în cadrul unor suprapuneri de tonalităţi diferite devine sistem:

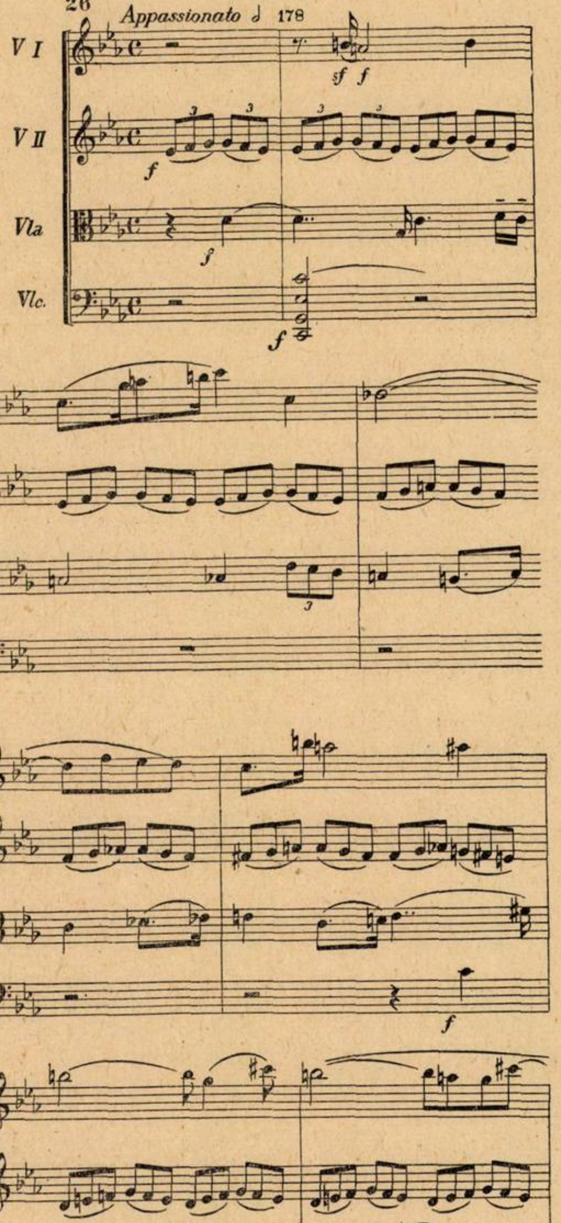
25



Darius Milhaud — Cvartet pentru coarde nr. 2.

Un rol deosebit de important are scriitura polifonică şi în stilul lui Honegger, stil care în decursul anilor a suferit dese modificări. Astfel, în prima perioadă de creaţie a compozitorului predomină diatonicul cu o foarte plastică reliefare a vocilor (ca de exemplu în „Pastorale d'été", în oratoriul „Le roi David"), iar mai tîrziu, o dată cu complicarea mijloacelor armonice, şi scrierea sa contrapunctică devine stufoasă şi intens cromatică (ca de exemplu în Cvartetul de coarde). În perioada sa neoclasică, compozitorul foloseşte din nou o scriere contrapunctică clară, preponderent diatonică cu accentuarea tendinţelor lineare:

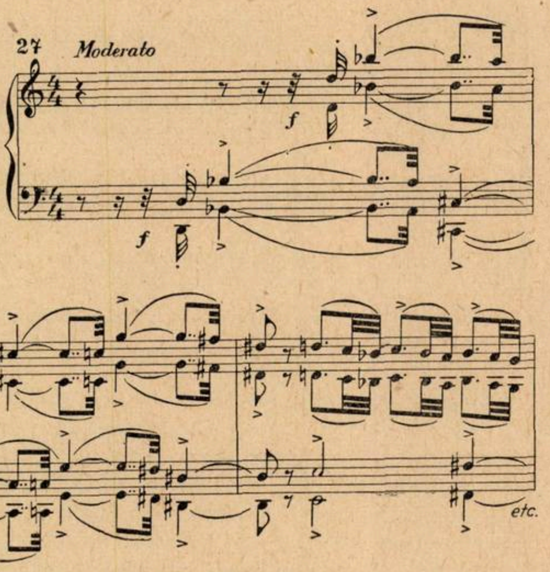
26



Arthur Honegger — Cvartet pentru coarde.

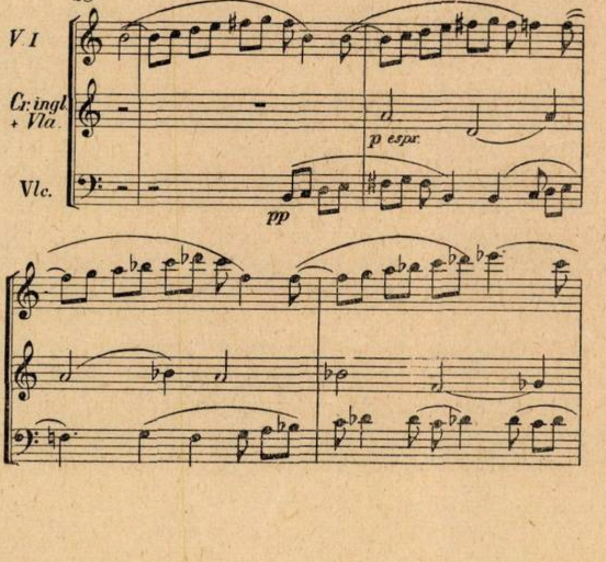
Cu o evidentă înclinaţie spre o gîndire lineară, Şostakovici este în muzica rusă o apariţie singuratică şi scriitura polifonă este esenţial deosebită de aceea a unui Taneev sau Glazunov. Aceşti compozitori — avînd aceeaşi gîndire dominant omofonă, caracteristică pentru majoritatea compozitorilor ruşi şi sovietici, — au făcut în lucrările lor, în largă măsură uz de contrapunctul armonic. Înclinaţia lui Şostakovici spre gîndirea polifonă nu se manifestă numai printr-o frecventă folosire a unor forme eminamente polifone ca Fuga (Cîntarea Pădurilor, Cvintetul de pian, 24 Preludii şi Fugi pentru pian) sau Passacaglia (Simfonia a VIII-a) precum şi o variată folosire ritmico-polifonică a unui basso ostinato (Trio pentru pian, vioară şi violoncel), dar pînă şi în invenţia tematică şi, în mod şi mai caracteristic, în dezvoltarea prin esenţa melodică[15]) a acestor teme. În Simfonia a VIII-a, Şostakovici realizează cu ajutorul scriiturii polifone acel larg suflu epic specific simfoniilor sale, care în creaţia europeană de azi reprezintă o caracteristică aparte. În melodica lui Şostakovici predomină elementul diatonic, astfel şi scriitura lui polifonă are această notă distinctivă :

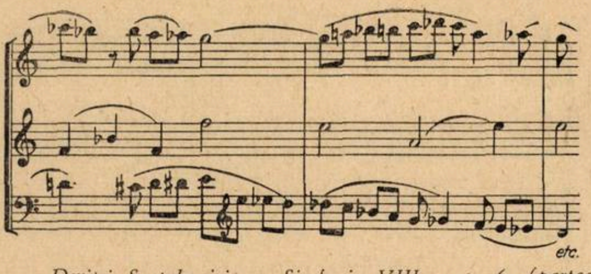
27



Dmitri Şostakovici — Simfonia V-a.

28

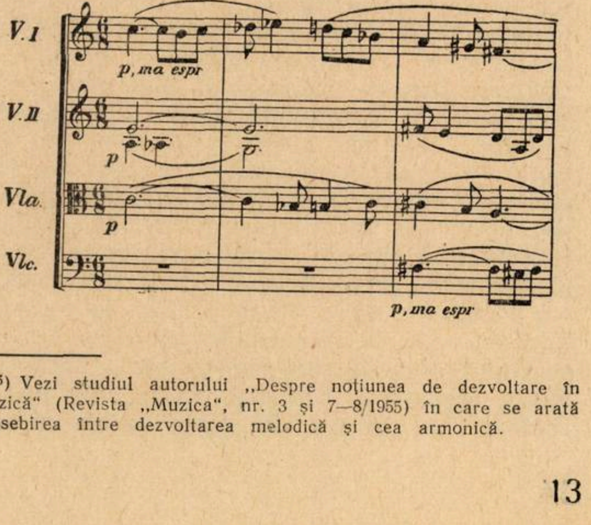




Dmitri Şostakovici — Simfonia VIII-a op. 65 (partea I-a).

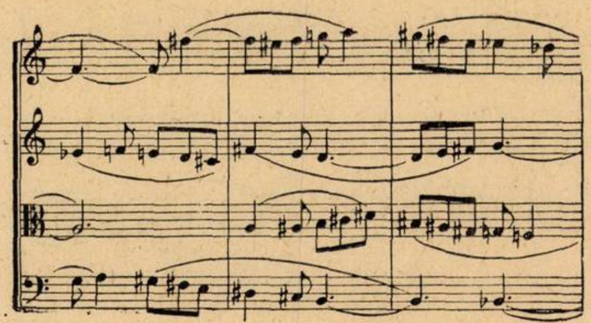
După cum am mai amintit, acest accentuat interes al compozitorilor din veacul nostru pentru polifonie este determinat deci de dorinţa de a găsi o exprimare muzicală mai obiectivă, ferită de excesele individualiste ale romantismului ; în esenţă, deci, noul concept polifonic este antiromantic. Conceptul linear melodic însă nu este caracteristic numai pentru compozitorii occidentali, pentru care noul stil reprezintă un nou principiu de construcţie muzicală menit să înlocuiască sistemul armonic vertical, dar şi pentru Bartók şi alţi compozitori din sud-estul Europei, a căror creaţie porneşte dintr-o nouă spiritualitate, sprijinindu-se pe muzica populară din această regiune. Datorită structurii monodice, muzica populară sud-est europeană conţine în mod virtual forţe de dezvoltare linear-orizontale. Structura melodică a muzicii lui Bartók, la început predominant diatonică, capătă apoi o fizionomie deosebită de scriitura melodică a oricărui alt compozitor din timpul său, prin faptul că ajunge — cum spune el însuşi, într-o schiţă autobiografică — „la folosirea liberă a celor douăsprezece semitonuri ale gamei“, deci un fel de melos de 12 semitonuri. Această structură melodică nu trebuie înţeleasă însă ca o *sinteză* între diatonicul de origine populară şi cromaticul occidental, ci ca *derivat* din anumite caracteristici specifice ale cîntecului popular sud-est european (îmbinarea într-unul şi acelaşi cîntec a mai multor moduri). Deosebit de caracteristic pentru gîndirea polifonă a lui Bartok este faptul că în multe lucrări înseşi temele au o structură polifonă, de obicei sub formă de imitaţie.

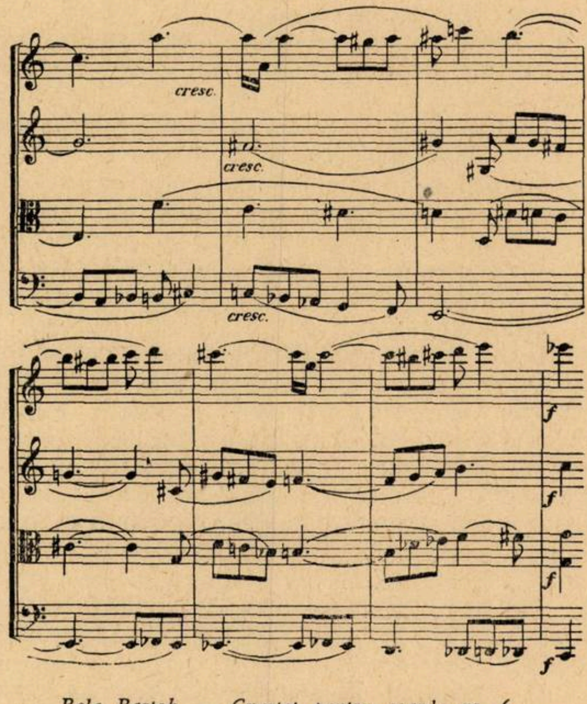
29



---

[15]) Vezi studiul autorului „Despre noţiunea de dezvoltare în muzică“ (Revista „Muzica“, nr. 3 şi 7—8/1955) în care se arată deosebirea între dezvoltarea melodică şi cea armonică.



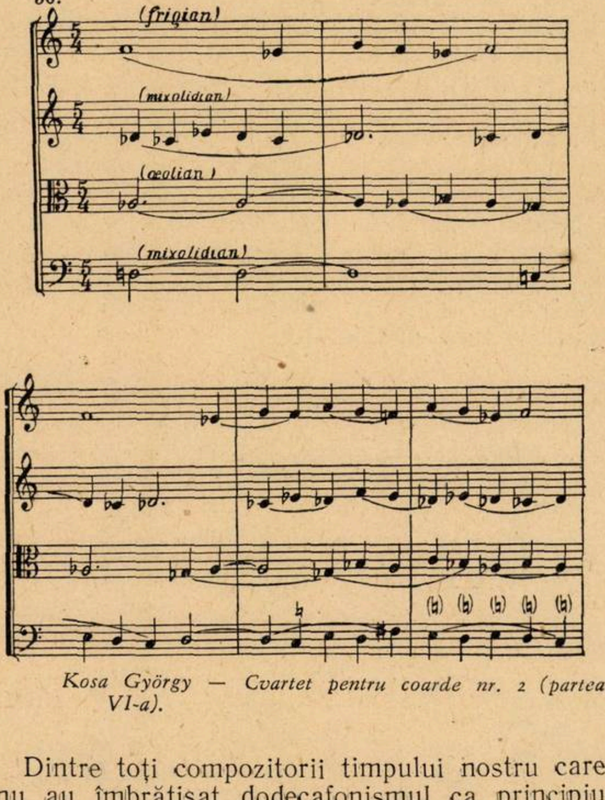


Bela Bartok — Cvartet pentru coarde nr. 6.

In general se poate spune că — doar cu excepţia acelor cazuri în care Bartók urmăreşte o scriere voit mono-lineară realizată de obicei cu o voce şi acompaniament, ca de exemplu în finalul Cvartetului al IV-lea sau în finalul din „Muzica pentru coarde şi percuţie" — nicăieri nu avem de-a face cu simple voci acompaniatoare. Tratarea liberă a disonanţelor la Bartók, la fel ca şi la alţi compozitori moderni cu o gîndire eminamente polifonă, lămureşte însuşi sensul noţiunii de linear, anume că liniile suprapuse se desfăşoară de multe ori fără acele considerente armonice verticale valabile în sistemul armonic tradiţional. Suprapunerea de voci se mişcă însă numai în aparenţă în cadrul acordului diatonic integral (compus din cele şapte sunete ale gamei diatonice), sau acordului cromatic integral (format din cele douăsprezece semitonuri ale gamei cromatice). In realitate, la Bartók se creează relaţii între un ton central şi acordurile accidentale, rezultate din conducerea liberă a vocilor. In muzica sa se formează totdeauna de la o porţiune melodică la alta, centre de atracţie spre care converg liniile melodice suprapuse, sau mai precis, cîte un *ton central* care îşi exercită forţa sa de atracţie asupra cîte unui fragment al ţesăturii polifone; liniile melodice au în general aceeaşi structură modală, ceea ce înlesneşte înţelegerea şi raportarea lor — cel puţin în sens orizontal — la acelaşi mod comun. Caracteristică pentru acest fel de scriitură polifonă este folosirea frecventă într-o formă foarte liberă a sunetelor pasagere disonante nerezolvate (échapé-uri).

Bineînţeles, acest fel de coeziune orizontală dispare în cazul folosirii unei suprapuneri *polimodale*, ca de pildă în cazul cvartetului compozitorului maghiar Kosa György:

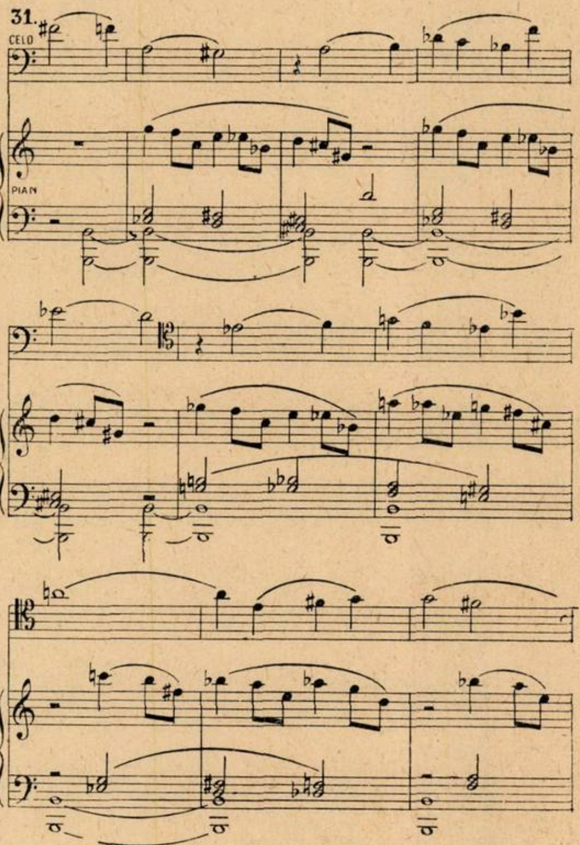
30.



Kosa György — Cvartet pentru coarde nr. 2 (partea VI-a).

Dintre toţi compozitorii timpului nostru care nu au îmbrăţişat dodecafonismul ca principiu componistic de bază, Paul Hindemith a mers cel mai departe în emanciparea scriiturii sale polifonice de considerente armonice verticale. Trebuie însă adăugat că această caracteristică a felului său de a compune se referă mai ales la perioada mijlocie de creaţie; în epoca debutului, stilul său era încă dependent de Brahms şi Reger, în consecinţă existau încă multe relaţii armonice în scrierea sa, de altfel de la început polifonică. De la op. 11, însă, stilul său capătă din ce în ce mai mult o fundamentare lineară. Unul din primii comentatori ai muzicii lui Hindemith, Franz Willems, spune despre acest op. 11 nr. 1: „Cît de mult este subliniat caracterul pur linear al temei o arată clar dezvoltarea acesteia: niciodată nu este interpretată armonic, ci — şi aceasta se întîmplă mai frecvent — este încadrată de motive contrapunctice ori detaşată de un complex armonic ca fond neutru. Chiar şi acolo unde melosul rămîne tonal, ca în cea de a doua temă, este păstrat paralelismul a două linii independente; armonia apare doar ca tonalitate care este comună vocilor suprapuse, nu însă şi ca un factor al desfăşurării lor".

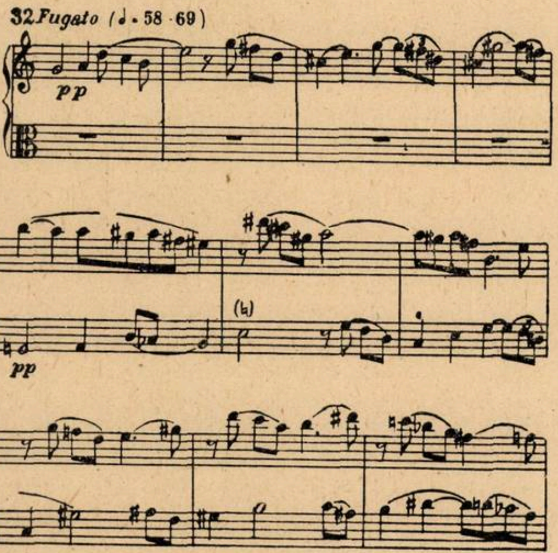
Referitor la op. 11 nr. 3, Fr. Willems spune: „Melodiile şi acordurile nu mai pot fi înţelese în lumina unei tonalităţi definite, adică a unui sistem finit de raporturi armonice".



Paul Hindemith — Sonata pentru violoncel şi pian op. 11 nr. 3 (partea 1-a — dezvoltarea).

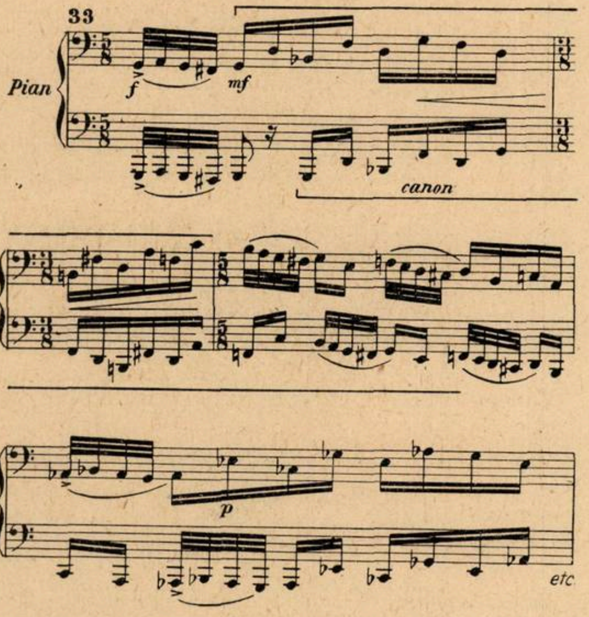
Şi mai departe: „Desigur ar fi posibil a da unei asemenea linii o interpretare armonică cu mijloacele lui Max Reger sau ale lui Schönberg din perioada timpurie; dar în acest caz s-ar putea ivi pericolul ca aceste diferenţiate înlănţuiri acordice să se impună ascultării mai mult decît însăşi linia. Printr-o totală renunţare la valori armonice, noţiunile tradiţionale de consonanţă şi disonanţă îşi pierd valabilitatea; importantă este doar pregnanţa clară a melodiei şi a sensului ei tematic, sensul vertical fiind secundar, rezultînd dintr-o simultaneitate de linii şi conglomerate acordice. Deosebirea între motiv principal şi secundar, voce conducătoare şi acompaniatoare rămîne întotdeauna clar sesizabilă; locuri în care două linii tematice de valoare egală se suprapun sînt rare, şi astfel construite încît fiecare voce poate fi uşor urmărită. Aceasta dovedeşte încăodată importanţa fundamentală a melodicului".

În unele din lucrările sale din această perioadă mijlocie, găsim aspecte cu caracter experimental. Inainte de a putea ajunge la o concretizare definitivă a conceptului linear, Hindemith simţea nevoia de a experimenta posibilităţile scriiturii polifonice în diverse feluri: astfel, de exemplu, deşi politonalitatea nu este o trăsătură esenţială a stilului său, în Cvartetul nr. 3 găsim aplicarea unei scriituri polifon-bitonale:



Paul Hindemith — Cvartet de coarde op. 22 nr. 3.

Altă dată, scriitura melodico-polifonă, mai întotdeauna foarte expresivă, capătă aspectul unei mişcări mecanice în care elementul expresiv este neglijat de dragul mişcării „pure".



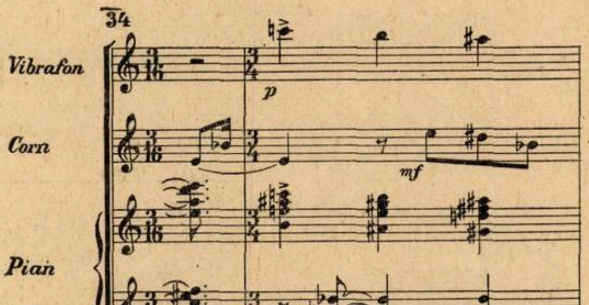
Paul Hindemith — Concert pentru pian şi orchestră op. 36. nr. 1.

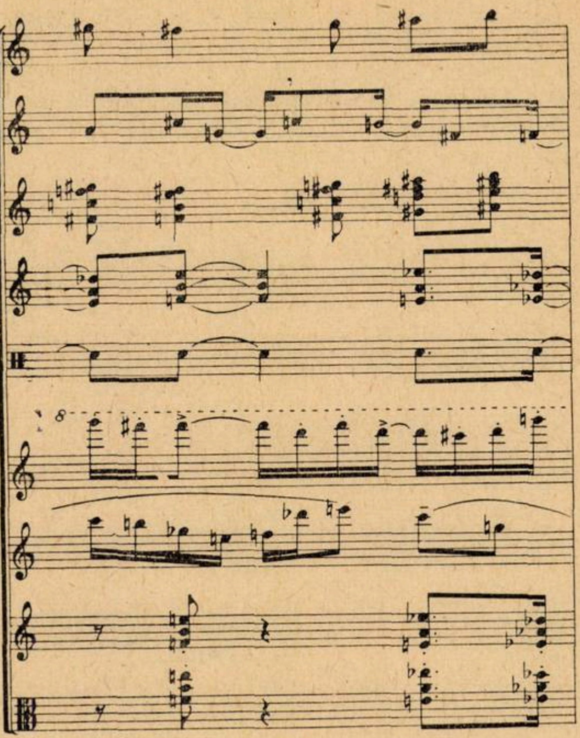
Melosul lui Hindemith, cu toată folosirea liberă a celor 12 semitonuri, nu este de factură pur cromatică, ci în cuprinsul aceleiaşi melodii alternează de obicei porţiuni diatonice cu porţiuni cromatice. În perioada de debut alternează, în cuprinsul aceleiaşi lucrări, teme de structură pur diatonică cu altele de structură eminamente cromatică.

În cea de a treia perioadă de creaţie, care poate fi socotită de la lucrarea simfonică „Matthis der Mahler" încoace, compozitorul începe din nou să acorde şi un sens vertical — deşi sub un alt aspect decît cel de pe vremea lui Bach — felului său polifonic de exprimare, lucru de altminteri caracteristic într-o măsură şi mai mare pentru ultima manieră de creaţie a lui Bartók.

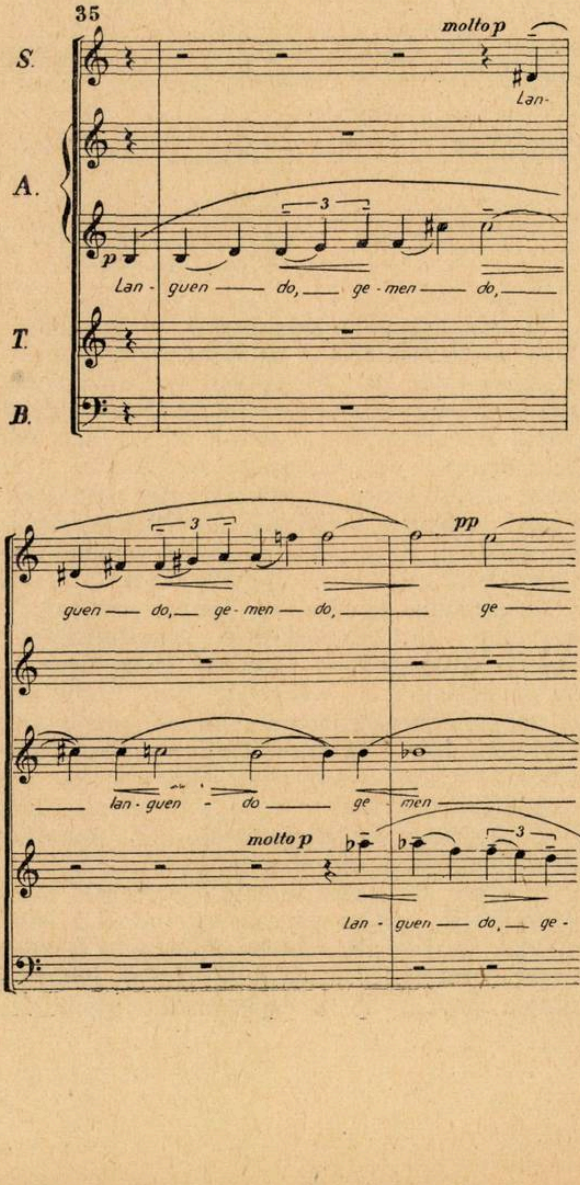
Între compozitorii cei mai reprezentativi ai muzicii contemporane (Şostakovici, Honegger, Malipiero, Strawinsky, Enescu şi Bartók), care spre deosebire de dodecafonişti nu renunţă totuşi la armonie ca mijloc de expresie, nu există — în ceea ce priveşte înclinaţia spre o gîndire şi o exprimare mai accentuată orizontal-lineară — deosebiri principiale ci doar anumite nuanţe în gradul de organizare verticală a ţesutului polifonic.

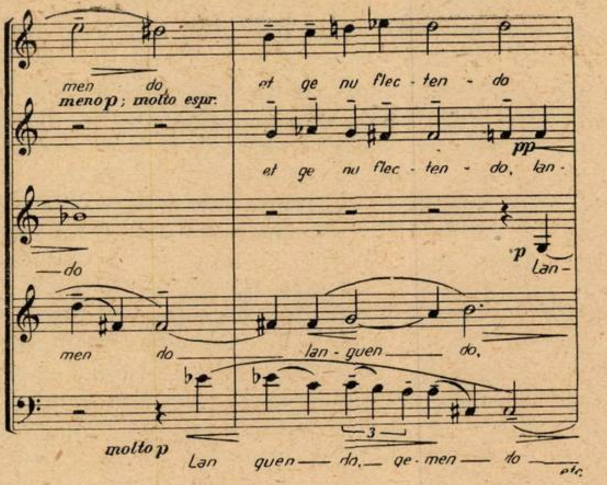
Deşi melodia are, într-o bună parte a muzicii lineare din secolul nostru, o structură eminamente cromatică — în special în creaţia compozitorilor germani, precum şi cea a unor francezi (O. Messiaen) — conceptul linear nu implică în mod necesar o asemenea structură intens cromatică, după cum rezultă din exemplul compozitorilor italieni amintiţi şi al unui alt compozitor din generaţia mai tînără : Dallapiccola, care se foloseşte şi de tehnica serială ca element constructiv


34
Vibrafon
Corn
Pian
Maracas
Viora solo
Onde Martenot
3 Viori I
la
p
mf
pp
8
pizz.
p
pizz. p



Olivier Messiaen — „Trei mici liturghii" (nr. 1.).


35
S.
A.
T.
B.
molto p
Lan-
p
3
Lan - guen — do, — ge - men — do,
guen — do, — ge - men — do,
pp
ge
lan - guen - do ge - men
molto p
lan - guen — do, — ge -

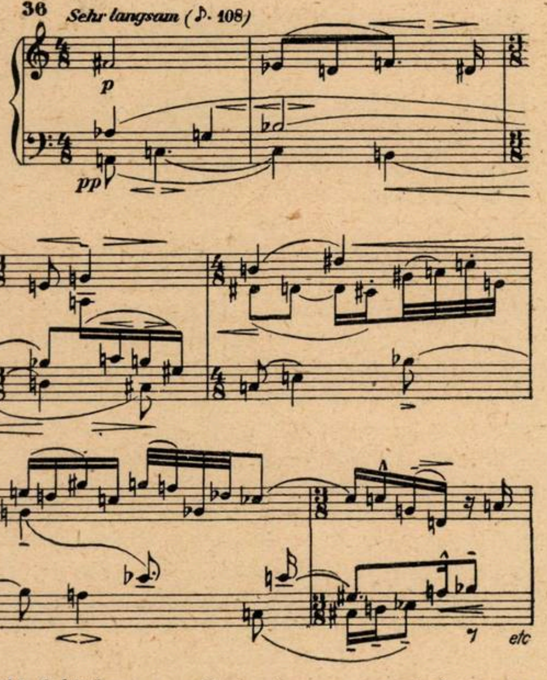


Luigi Dallapiccola — „Canti de Prigionia".

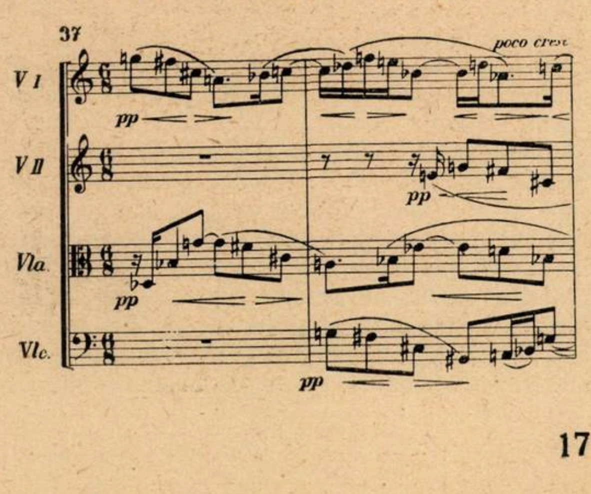
În muzica atonală, dodecafonică, fie preserială sau serială, dispare cu desăvîrşire armonia clasică construită pe raporturi de terţe suprapuse, dispare şi tonalitatea şi funcţionalitatea precum şi deosebirea principială dintre consonanţă şi disonanţă. După Arnold Schönberg (vezi manualul său de armonie), disonanţele se deosebesc de consonanţe doar printr-un raport matematic mai complicat faţă de nota fundamentală, decît acela al consonanţelor. În muzica dodecafonică deci, nu mai există un raport vertical al sunetelor suprapuse, ele fiind rezultatul unei conduceri cu totul libere a vocilor în sensul „seriei". Muzica dodecafonică preserială şi serială este deci o muzică de cel mai pur linearism. Nemaiexistînd deci nici un fel de coeziune armonică în sensul tradiţional, pentru a nu degenera în arbitrar sau totală anarhie, forţa de coeziune armonică trebuie înlocuită cu o altă forţă care să asigure coeziunea vocilor: seria [16]).

Desigur, compozitorii şi teoreticienii dodecafonismului au în principiu dreptate cînd susţin că inventarea unei melodii dintr-o serie prestabilită nu anulează posibilitatea de a da desenului melodic un sens expresiv, ce poate fi foarte bine sezisat şi de către auditor; înţelegerea sensului expresiv însă al întregii compoziţii este extrem de îngreunată prin procedeele cvasi-matematice de care se folosesc compozitorii dodecafonici în construirea compoziţiilor lor. La această dificultate se adaugă şi sărăcia contrastelor posibile în sens vertical în care, după cum am amintit, ascultătorul nu mai aude decît o succesiune de acorduri lipsite de tensiune. Iar elementele de contrast posibile în structura polifon-lineară devin şi ele extrem de dificile prin semnificaţia lor mai mult sau mai puţin clară în sensul seriei. Ceea ce rămîne relativ mai uşor sezisabil sînt procedeele de tehnică imitatorică: augmentare, diminuare, inversare, recurenţă etc. La această lipsă de contrast se adaugă în muzica lui Webern şi a adepţilor săi, excesiva folosire fie numai a intervalelor de semitonuri, fie a unor intervale mari ca septima, nona, undecima etc.

Iată cîteva exemple caracteristice:

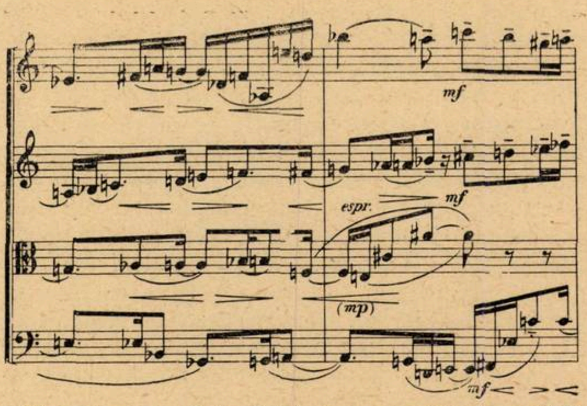


Arnold Schönberg — „Cinci piese pentru pian" op. 23

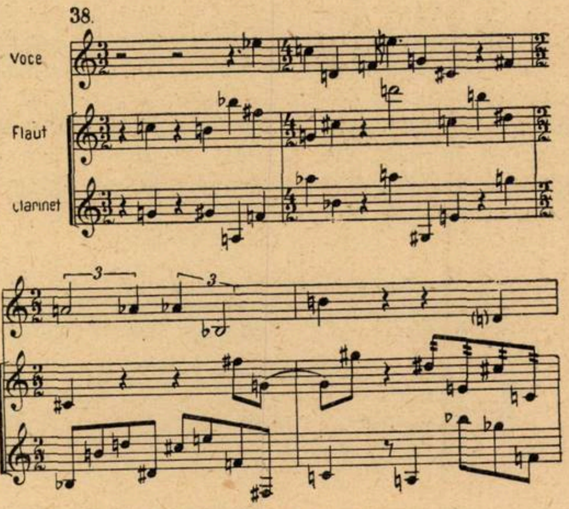


---

[16]) Principiul construcţiei seriale este creaţia lui Schönberg, care, după părăsirea tonalităţii, s-a convins că dodecafonismul — lipsit de forţa de coeziune a armoniei — este ameninţat de a se pierde în amorf, şi astfel a simţit nevoia găsirii unui principiu constructiv capabil să asigure organicitatea desfăşurării muzicale. Seria este o succesiune de douăsprezece, de opt, şase sau patru sunete de diferite înălţimi, stabilite dinainte de compozitor ca materie primă, pe care se sprijină procesul de creaţie. Seria are o oarecare asemănare îndepărtată cu celula generatoare care în construcţia ciclică a unor compozitori din trecut (Beethoven, Liszt, Franck, Wagner etc.) servea drept bază invenţiei melodice. Datorită posibilităţilor de a varia ritmul, direcţia şi mărimea intervalelor din serie — singurul element fix, imuabil, rămînînd doar ordinea în care se succed sunetele ei — acest aspect al variabilităţii reprezintă mijlocul cel mai preţios de construcţie pentru un compozitor serial, dar o astfel de construcţie este extrem de dificil de a putea fi sezisată de către auditor fără o prealabilă analiză temeinică. Întrucît unul din principiile de bază ale dodecafonismului serial îl constituie egalitatea absolută între cele douăsprezece semitonuri, mai precis, între sunetele seriei, pentru a se evita reliefarea eventuală a unui ton, scoaterea în evidenţă a unui sunet în dauna celorlalte, nu se poate reveni la un sunet al seriei înaintea desfăşurării întregii serii. Sunetele seriei pot fi întrebuinţate atît ca succesiune, adică în chip de desen melodic, cît şi ca simultaneitate, ca acord, indiferent de raportul consonant sau disonant care se stabileşte între ele. Ceea ce îngreunează şi mai mult urmărirea de către auditor a sunetelor seriei este faptul că ele pot fi repartizate fie în melodie, fie în acordul însoţitor, sau în împletitura polifonă.



Alban Berg — „Suita lirică pentru cvartet de coarde“



Anton von Webern — op. 15 nr. 4.

Deşi anumite tendinţe lineare au apărut încă în mod răzleţ chiar şi în muzica compozitorilor post-romantici, fondată încă eminamente armonic, apariţia tendinţelor lineare predominante — într-o formă în care elementele lineare erau pe prim plan în dauna elementului armonic-vertical — a constituit o puternică inovaţie, care a suscitat nu numai o mare rezistenţă din partea publicului, dar şi vehemente discuţii teoretice între oamenii de specialitate. Una din importantele figuri ale muzicii post-romantice germane, compozitorul Hans Pfitzner, a atacat noile tendinţe lineare în două studii de accentuat caracter polemic („Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz“ şi „Futuristengefahr“), exprimîndu-şi convingerea că revenirea muzicii la conceptul orizontal înseamnă sacrificarea unuia dintre mijloacele cele mai de preţ ale muzicii, adică armonia, pe care el o consideră ca cea mai minunată realizare a spiritului omenesc pe tărîmul muzicii. Dar în cele patru decenii în care stilul linear a fost adoptat de un număr important de compozitori dintre cei mai mari, încît scriitura lineară a devenit una din caracteristicile muzicii veacului nostru, sensibilitatea muzicală a auditoriului începe să fie receptivă faţă de noul stil, mai ales în cazurile în care inspiraţia melodică — ca de exemplu în cazul unor compozitori ca Bartók, Enescu — se hrăneşte din substanţa melodică atît de viguroasă a muzicii populare.

Ce a determinat reapariţia în creaţia muzicală după trei veacuri de gîndire eminamente omofonă a unor noi tendinţe lineare, a unei gîndiri şi exprimări muzicale orizontale? Desigur, nu un simplu capriciu al compozitorului, o simplă dorinţă de inovaţie în sine sau neputinţa de exprimare cu ajutorul mijloacelor armonice. Cu excepţia unei singure epoci, aceea imediat următoare lui J. S. Bach, niciodată din muzica europeană nu a dispărut elementul polifonic, într-o formă sau alta — cînd subordonat sensului armonic vertical, cînd mai independent de acesta. În cursul acestui studiu am mai amintit că armonia, cu infinitele ei posibilităţi de diferenţiere a expresiei, este cît se poate de potrivită pentru a reda cele mai subtile nuanţe ale simţirii personale a fiecărui compozitor în parte, ceea ce a şi dus — în cursul secolului trecut — la un exces de exprimare individualistă în muzică, mai ales în epoca postwagneriană şi în prima perioadă a expresionismului.

În anii primului război mondial începe să se manifeste o schimbare radicală în simţirea celor mai evoluate spirite creatoare, schimbare accentuată apoi de transformările sociale, politice şi economice care au urmat după acest război. Bela Bartók, într-o schiţă autobiografică, spune: „Excrescenţele romantismului au devenit de nesuferit; am simţit că trebuie să ne întoarcem în mod hotărît faţa de la muzica veacului al XIX-lea“. Păreri asemănătoare găsim exprimate de altfel şi de către alţi compozitori de seamă din acea epocă. Îmbrăţişarea deci a unei noi gîndiri muzicale a fost determinată în primul rînd de dorinţa de a găsi un nou stil, mai obiectiv, lipsit de elemente subiectiviste, capabil de a exprima cu mai multă eficacitate gîndirea şi simţirea unei colectivităţi cu care compozitorul se identifică, în cazul lui Bartók şi Kodaly colectivitatea naţională. Ambii compozitori au urmărit crearea unei arte naţionale capabilă să unească în cadrul aceleiaşi culturi muzicale autohtone cele mai diverse straturi sociale. Unii dintre compozitorii occidentali au urmărit să creeze un limbaj muzical de o valabilitate universală, ca pe vremea polifoniştilor renaşterii, cînd din Italia pînă în Polonia era cultivat acelaşi stil.

O altă cauză a acestei puternice orientări spre polifonie a fost dorinţa generală de a restabili primatul melodiei, ca forţă primordială, generatoare a întregului organism muzical. De aceea, compozitorii italieni, de pildă, care nu mai puteau să se inspire din melosul popular, de mult absorbit de creaţia cultă, s-au apropiat de cîntecul gregorian, această artă prin excelenţă melodică. De aceea, compozitorii din răsăritul Europei s-au inspirat din creaţia populară şi ea — ca orice muzică monodică — eminamente melodică, creaţie şi expresie obiectivă a unei colectivităţi. Ceea ce îngreunează întelegerea de către masa largă de ascultători a unei muzici concepută polifon este lipsa de deprindere de a urmări desfăşurarea simultană a mai multor linii melodice suprapuse, de foarte multe ori greu de raportat — la o primă ascultare — la o coeziune verticală în sensul limbajului armonic al veacului al XIX-lea, de pildă. Desigur, o tratare mai liberă a disonanţei în acest stil polifon anulează, doar în aparenţă, acele tensiuni care există în muzica de structură armonică clasică şi romantică. De fapt, dinamismul tensiunilor este creat de forţa de expansiune a fiecărei linii melodice în parte, de raportul lor uneori convergent, alte ori divergent. Psihologia experimentală a dovedit mai de mult că pentru un auz muzical normal, cît de cît deprins de a urmări o simultaneitate de linii melodice, înţelegerea a trei melodii, de pildă, fiecare cu caracterul ei individual bine conturat, nu constituie nici un fel de dificultate — după cum nu constituie o greutate pentru un ins cu o cultură muzicală formată sub influenţa muzicii armonice, urmărirea unor succesiuni de acorduri complexe, operaţie intelectuală atît de dificilă, în schimb, pentru popoarele orientale, care în practica lor muzicală nu se folosesc de armonie (de exemplu muzica arabă, hindustană, turcă etc.).

Desigur, sacrificarea totală a armoniei, ca mijloc de expresie, cum se întîmplă bunăoară în muzica dodecafonică, constituie o sărăcire a muzicii. Dar spre deosebire de creaţia dodecafoniştilor, muzica contemporană bazată pe un concept linear, lărgeşte numai — uneori bineînţeles într-un mod cu totul accentuat — sensul vertical, fără a-l anula cu desăvîrşire.

Astfel în creaţia muzicală a zilelor noastre se conturează cu destulă claritate cele două tendinţe, una care renunţă, cel puţin pentru moment, la armonie ca mijloc de expresie, iar cealaltă — indiferent de spaţiul geografic sau naţiunea căreia îi aparţine compozitorul — căutînd să stabilească o nouă sinteză între cele două principii de bază ale organizării mijloacelor de expresie şi de arhitectură muzicală: cel orizontal şi cel vertical *).

---

*) Într-unul din numerele viitoare ale revistei va apare un studiu de acelaşi autor, privitor la principiile folosirii polifoniei în creaţia romînească.

Copiii pe estrada de concert

— Reflecţiile unui pedagog —

de prof. GEORGE IAROSEVICI

Prin însuşi specificul ei, muzica este unul dintre puţinele domenii în artă, accesibile vîrstelor fragede. Execuţia publică a unei piese muzicale creează o necesară legătură între produsul artei şi persoana artistului. De aceea, o piesă executată la un înalt nivel de către un copil, emoţionează, uimeşte mai mult decît aceeaşi piesă executată la acelaşi nivel de un adult.

În trecut, această constatare a prilejuit exploatarea copilului-muzicant, fructificarea talentului său, specularea vîrstei sale fragede pentru reclamă, în scopul de a realiza cîştiguri cît mai mari. Spre norocul muzicii, noţiunea de „copil-minune" dispare treptat, iese din modă. Aceasta nu înseamnă însă că în zilele noastre copiii talentaţi nu apar în faţa publicului. Dimpotrivă: şcolile de specialitate sînt mereu preocupate de asigurarea condiţiilor necesare pentru ca fiecare viitor muzician să capete deprinderea necesară de a apare în faţa publicului. Producţii şi concerte şcolare, audiţii şi înregistrări la radio, concursuri şi festivalul anual al tinerilor solişti oferă micilor „artişti" suficiente ocazii pentru a-şi cîştiga preţioasa rutină de de a cînta în faţa auditoriului.

Tocmai de aceea, noi pedagogii sîntem miraţi şi nu totdeauna plăcut surprinşi de o modă nouă, care pare să cîştige teren. Este vorba de o serie de concerte organizate fie de şcolile de muzică, fie pe cale particulară, în care apar copii de 9—11 ani, susţinînd uneori întregul program al serii, alteori împărţind programul cu un coleg. Fiind vorba de copiii cei mai talentaţi — aş spune chiar excepţional de dotaţi — este natural ca orice pedagog, nu numai maestrul elevului respectiv, să urmărească cu atenţie, cu viu interes şi dragoste dezvoltarea lor.

Se pune însă întrebarea: sînt oare necesare astfel de concerte? Ce scop urmăresc ele şi ce urmări pot avea pentru viitorul copiilor?

Dat fiind că un copil excepţional de talentat este *ipso facto* deosebit de impresionabil, iar o apariţie într-un concert public cu un program întreg pune, după cum se ştie, sistemul nervos şi chiar fizicul la grele încercări, prilejuind deci impresii foarte puternice, ne întrebăm în ce măsură eventualul folos ar putea justifica enorma cheltuială de energie.

Pentru a găsi răspuns la aceste întrebări, este necesară o încercare de analiză a chestiunii sub raport psihologic, fiziologic şi didactic.

Sub raportul psihologic lucrurile se petrec cam aşa: printr-o asemenea programare, copilul se detaşează sufleteşte de colegii săi mai puțin avansați sau mai puțin dotați, capătă sentiment de superioritate față de ei, dar mai ales — o părere exagerată despre posibilitățile proprii și iată de ce: copilul crede și ia în serios ceea ce i se spune sau se scrie despre el de către adulții care au asistat la concert și vin să-l felicite. În astfel de cazuri se întrebuințează, uneori chiar sincer, elogii exagerate. Ceea ce un adult înregistrează drept semn de amabilitate, compliment, un copil înțelege și reține *ad literam*. Astfel, copilul capătă o părere exagerată despre nivelul propriei execuții. Ceea ce urmează o știm cu toții: înfumurarea, dăunătoare chiar atunci cînd e întemeiată și mai ales atunci, axarea interesului și a năzuințelor nu pe progres în învățătură ci pe succes de public etc. etc.

Sub raportul fiziologic, sistemul nervos al copilului de această vîrstă, 9—11 ani, se caracterizează prin imposibilitatea de a se concentra timp îndelungat. O concentrare *totală*, necesară unei bune execuții, nu poate dura la un copil de această vîrstă peste circa 15 minute, iar dacă efortul se prelungește forțat peste această limită, are loc o slăbire a concentrării, ducînd la scăpări și chiar la greșeli grave — fapt observat în numeroase cazuri. Greșelile au drept urmare legarea reflectorie a noțiunilor „sala de concert" — „senzația neplăcută" — „nereușită". Deci apariția a ceea ce numim „trac" — starea de inhibiție care în cazul cel mai bun va scădea în viitor nivelul execuției publice mult sub posibilități, putînd duce pînă la imposibilitatea oricărei execuții publice, deci ruina întregii cariere. În cazul, foarte rar întîlnit, în care concentrarea se menține prin efort peste limită fără să cedeze, sistemul nervos va fi epuizat, epuizarea excesivă putînd provoca stări patologice.

Pentru a evalua just cantitatea de energie nervoasă necesară executării unui întreg program, trebuie să avem în vedere două lucruri: 1. Ambianța neobișnuită a unei săli de concert pretinde din partea copilului eforturi suplimentare pentru concentrare. 2. Execuția în public este infinit mai obositoare, mai epuizantă decît execuția aceluiași program acasă sau în clasă.

Prin aceasta ajungem la analiza efortului *fizic*. Efortul fizic pe care un copil îl depune cîntînd la un instrument, este relativ cu mult mai mare decît efortul adultului, dată fiind diferența mare de forță mușchiulară, lipsă de experiență etc.

Să examinăm acum problema *din punct de vedere didactic*. Progresul rapid al elevului se realizează printr-o judicioasă gospodărire a resurselor de energie nervoasă, psihică și fizică, ceea ce se obține între altele prin alegerea necesarului, excluderea materialului nefolositor sub raport didactic și eșalonarea în timp a diverselor probleme. Materialul trebuie organizat ținîndu-se seamă de continua progresie în dificultate. Un program de recital nu poate fi alcătuit în întregime din piese folositoare din punct de vedere didactic. Chiar piesele folositoare nu pot fi la limita posibilităților de realizare, ci trebuie să fie sub această limită, deci se impune reluarea pieselor studiate anterior. Toate acestea țin pe loc progresul elevului, forțează pedagogul să insiste asupra unor probleme a căror rezolvare este necesară pentru punerea la punct a programului, *nefiind însă utilă în momentul respectiv pentru procesul educativ*. Cuprinzînd în mod necesar piese a căror adîncire, din punct de vedere estetic interpretativ mai ales, reclamă intuiția interpretativă care apare de regulă numai după pubertate, pedagogul nu va putea evita „dresajul", adică predarea empirică și învățarea prin imitație oarbă a unor momente de efect pe care copilul nu le simte (exemplu: „Balada" de Porumbescu), care sînt uneori chiar contraindicate, dar trebuie rezolvate acum, urgent, pentru a face față unui recital „serios", unui concert „adevărat". Rezolvarea prin dresaj a dificultăților este o acțiune antipedagogică, dar și foarte... tentantă, căci dacă este abil efectuată, induce în eroare auditoriul care crede că asistă la creația proprie a copilului, ceea ce are drept urmare un succes răsunător de public, deci și reclama bună pentru pedagog. (Dresajul poate duce la rezultate bizare: îmi reamintesc de un copil de 8 ani care, prezentîndu-se la examenul de admitere în școala de muzică și rugat fiind să cînte, se pune în pozitură și execută celebrul „stretta" din „Trubadurul", cu gesturile și apucăturile unui prost tenor de operă!).

Copilul nu ar trebui niciodată pus să cînte piesele care depășesc înțelegerea sa afectivă, fără a mai vorbi de acele piese care depășesc posibilitățile sale de realizare tehnică. Programul unui concert public nu poate sau numai cu greu poate ocoli astfel de piese.

Rezumînd toate cele expuse mai sus, ajungem la următoarele concluzii: pentru a crea la copil o rutină de concert, care să-l ajute în cariera lui de mai tîrziu, este necesar ca aparițiile sale să aibă drept urmare formarea legăturii reflectoare între noțiunile: „sala de concert"—„public" și „plăcerea" — „reușită". Formarea unei astfel de legături este posibilă numai atunci cînd aparițiile publice îndeplinesc mai multe condiții: a) Să se cînte piesele conform înțelegerii copilului și aflate *sub* plafonul de realizare tehnică și estetică. b) Durata execuției publice să nu depășească timpul *optim* de concentrare totală adică aproximativ 15 minute. c) Ambianța exterioară a concertului să fie — la început măcar — cît mai asemănătoare cu cea obișnuită (clasă, școală). d) Idem componența publicului (cît mai multe persoane pe care copilul le cunoaște). e) Pregătirea apariției publice din punct de vedere psihologic, în sensul situării apariției nu în afară ci *în cadrul obișnuitelor sarcini impuse de procesul de învățămînt* pentru a se sublinia legătura strînsă între munca de fiecare zi și roadele ei.

În lumina acestor concluzii se impune constatarea că: întrucît organizarea și felul de muncă al școlilor noastre de muzică oferă ocazii suficiente de manifestare în public cu îndeplinirea condițiilor de mai sus iar concertele publice în afara școlii, cu taxe de intrare, reclamă etc. nu numai că nu le pot îndeplini, dar prin însuși specificul lor *se situează în opoziție cu un proces sănătos de educare a tinerelor talente* fiind extrem de periculoase și dăunătoare tocmai elementelor celor mai dotate (datorită faptului că ele sînt și cele mai impresionabile), considerăm astfel de concerte contraindicate și dăunătoare nobilei și importantei misiuni pe care o are pedagogul de muzică instrumentală în patria noastră.

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Întîlniri prietenești cu muncitorii

Legătura creatorilor cu masele largi constituie o preocupare continuă a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Muzicienii romîni sînt conștienți de faptul că forța și vitalitatea artei lor rezidă în strînsa legătură cu viața poporului, cu cerințele estetice înaintate ale maselor de oameni ai muncii. Această legătură se cere necontenit verificată și adîncită și numai o cunoaștere profundă reciprocă poate oferi temeiul unei asemenea verificări și adînciri. Există multiple mijloace de a contribui la această cunoaștere și Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a hotărît să le folosească în chip cît mai rodnic. Astfel, planul de perspectivă al Uniunii, expus în cadrul ședinței comitetului lărgit al Uniunii care a avut loc la 20-21 noiembrie 1957, prevede atît deplasări ale compozitorilor și muzicologilor în țară, în instituții și locuri de producție cît și organizarea unor sistematice schimburi de păreri între compozitori și diferite categorii de oameni ai muncii cu prilejul unor concerte-audiții, cu prezentare și discuții, la sediul Uniunii.

Dacă vizite la locuri de producție (instituții, uzine, gospodării agricole colective, șantiere ș.a.) s-au efectuat și în anii trecuți, ideea organizării unor audiții speciale pentru muncitori la sediul Uniunii Compozitorilor constituia ceva absolut nou și neîncercat. Astăzi, după ce au avut loc primele audiții lunare pentru muncitori se pot trage unele concluzii cu privire la rodnicia acestei inițiative.

Educarea muzicală a maselor în cadrul revoluției culturale se întemeiază pe crearea unor condiții materiale favorabile acestei educații și pe principiul efortului susținut bilateral de apropiere, de înfrățire între oamenii de știință și cultură și masele largi de oameni ai muncii. Și la aceste audiții se constată prezența acestui efort bilateral. Muncitorii, după orele de producție, setoși de cultură, vin și se așază în scaunele din aula Uniunii Compozitorilor, dispuși să facă un nou efort — cel al asimilării frumuseților muzicii noastre culte. Compozitorii aduc în fața lor lucrări în genuri variate — de la lied, cîntec de masă sau melodie de muzică ușoară pînă la fragmentul de cvartet, simfonie, balet sau oratoriu — capabile de a desfăta artistic pe oaspeții lor. Pentru a ajuta înțelegerea muzicii, fiecare lucrare este prezentată succint, ca și autorul ei. La început audițiile aveau loc pe benzi de magnetofon dar în prezent, la cererea muncitorilor, ele cuprind și interpretări „pe viu". Astfel, în luna aprilie, compozitorii Ion Vasilescu, Henri Mălineanu și Radu Șerban au acompaniat la pian cunoscutele cîntărețe Dorina Drăghici, Simona Cassian și Micaela Cotaru în piese proprii de muzică ușoară. Evident că în cazul unor fragmente de lucrări ca oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu sau simfonia de cameră de Mihail Andricu ori a unor cîntece de masă cu acompaniament de orchestră se folosesc exclusiv benzi de magnetofon.

Audițiile cu muncitorii se bucură de un succes crescînd, participarea la ele fiind tot mai numeroasă și mai activă. Într-adevăr, dincolo de simpli auditori, cei prezenți iau cuvîntul pentru a-și spune părerea despre cele auzite și a face propuneri organizatorice cu privire la concertele-audiții. Aceste luări de cuvînt sînt de un excepțional interes. Vorbitorii scot în evidență caracterul popular al muzicii ascultate și dau dovadă de o înaltă exigență față de lucrări și față de ei înșiși. Astfel unul din vorbitori, la audiția din luna martie, a subliniat bucuria sa de a fi ascultat o serie de opere din variate genuri și de a fi constatat că posibilitățile sale și ale tovarășilor săi de a înțelege muzica „grea" nu au fost subapreciate. Acele puține cuvinte în care era exprimat acest gînd cuprindeau cel mai bun răspuns dat tuturor celor care subapreciază nivelul și dorința de asimilare artistică a maselor largi. Ele afirmau necesitatea de a nu se situa în coada celor mai înapoiate gusturi ci de a merge în pas cu cele mai înaintate cerințe artistice ale maselor. Totodată, un alt vorbitor sublinia faptul că această prețioasă inițiativă a Uniunii Compozitorilor ar trebui să capete un caracter și mai larg, să fie îmbrățișată și de alte instituții de artă, astfel încît un număr cît mai mare de muncitori din Capitală și regiuni să poată participa la ele.

Vorbitorii au făcut aprecieri nu numai cu privire la valoarea artistică a lucrărilor audiate ci și cu privire la compozitorii-cetățeni. Astfel tov. C. Militaru, de la uzinele „Tudor Vladimirescu", a arătat că nu l-a cunoscut pe compozitorul Alfred Mendelsohn numai ca muzician dar și ca deputat în Sfatul Popular. Totodată ascultătorii şi-au exprimat bucuria că ei regăsesc în fiecare cîntec al compozitorului Ion Vasilescu un conţinut tineresc. „Dacă-mi este îngăduit să fac o previziune — arăta unul din vorbitori — voi spune că mă aştept ca părul încărunţit al maestrului Ion Vasilescu să înnegrească din nou în curînd... întrucît melodiile sale sînt tot mai tinereşti..."

Tov. P. Blaj, de la uzinele „Tudor Vladimirescu", a arătat că el crede că toţi cei care asistă la audiţii vor deveni propagandişti voluntari ai muzicii romîneşti în rîndul maselor, vor contribui la atragerea unui număr cît mai mare de muncitori la concertele-audiţii ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Muncitorii care au luat cuvîntul au arătat că asemenea audiţii, asemenea iniţiative preţioase ca cea a Uniunii, nu ar fi putut prinde viaţă în alte vremuri şi că numai azi, în condiţiile înfloririi puterii populare, în condiţiile traducerii în viaţă a înţeleptei politici a Partidului Muncitoresc Romîn în problemele revoluţiei culturale, ele au putut să apară şi să se dezvolte.

Tineri muzicieni

Uniunea Compozitorilor intervine astăzi, alături de alte foruri, din ce în ce mai activ în procesul de creştere şi educare a tinerelor generaţii de muzicieni — viitori creatori şi interpreţi. Ea se interesează îndeaproape de promovarea celor mai valoroase elemente încă din prima lor fază de dezvoltare, acordînd acestora un important sprijin material în timpul anilor de ucenicie artistică. Datorită acestei acţiuni de stimulare, în prezent, peste 50 de elevi şi studenţi de la Conservatoare şi Şcolii medii de muzică din Capitală şi provincie, beneficiază din partea Uniunii Compozitorilor de o bursă lunară în bani, ceea ce reprezintă un ajutor preţios în crearea unor condiţii favorabile pentru dezvoltarea talentului şi dobîndirii unei temeinice pregătiri profesionale.

Pentru a putea urmări cu atenţie evoluţia artistică a tinerilor muzicieni — atît pe tărîmul creaţiei cît şi pe cel al interpretării — Uniunea Compozitorilor a organizat la 22 şi 25 aprilie a.c. cîte o audiţie cu bursierii ei, elevi ai şcolilor medii de muzică din Capitală, la care s-au prezentat şi un număr mare de noi „aspiranţi".

Aceste două audiţii au arătat că în instituţiile noastre de învăţămînt muzical cresc sub o îndrumare competentă noi şi valoroase cadre de artişti cu care, peste ani, viaţa şi cultura noastră muzicală se va putea mîndri. Judecînd în ansamblu, s-a putut constata cu acest prilej un nivel artistic în general îmbucurător, stabilit mai ales datorită performanţelor unora, fără ca unele neajunsuri să treacă totuşi neobservate.

Un copil cu aptitudini, care intră la vîrsta de 7 ani în şcoala elementară de muzică, învaţă la cursul de iniţiere muzicală cum să invente o melodie — lucru foarte important pentru stimularea fanteziei. Aproape toţi arată în acest sens o mare uşurinţă şi încep să facă mici cîntece pe care le armonizează după instinct şi încearcă să improvizeze la pian. Dar peste cîtiva ani, doar foarte puţini mai dau dovada unui serios fond creator. Este momentul în care profesorul trebuie să vegheze cu mare atenţie pentru ca elevul să nu pornească pe un drum greşit. El trebuie să-şi dea bine seama cine posedă un talent creator autentic şi cine nu; doar puţine din compoziţiile tinerilor prezentate cu abundenţă în audiţii au demonstrat o adevărată vocaţie. Cu această ocazie s-a putut observa că majoritatea elevilor cu veleităţi de compozitor nu au parte de o suficientă pregătire teoretică (armonie, contrapunct), dar mai cu seamă nu se bucură de o îndrumare în activitatea lor creatoare. Lucrările aveau — cu unele excepţii — fie caracter de totală improvizaţie, fie că erau pastişe după muzica clasică sau un amestec de diverse stiluri, fără ca piesele să reflecte trăsături personale. Este adevărat, iniţierea propriu-zisă în arta componistică începe de-abia în Conservator, dar şi şcolile medii trebuie totuşi să pregătească mai serios şi mai sistematic pe viitorii creatori, astfel încît trecerea în învăţămîntul muzical superior să se facă fără lacune în cunoştinţele elementare strict necesare unui tînăr de 17—18 ani, care vrea să îmbrăţişeze cariera de compozitor.

Din rîndul interpreţilor, cel mai bine s-au prezentat pianiştii şi suflătorii; mai puţin putem afirma acest lucru despre violonişti (la care s-au observat deficienţe tehnice, în intonaţie şi în ce priveşte calitatea sunetului). In numeroase cazuri, atît aceştia cît şi ceilalţi, au fost puşi să cînte lucruri care depăşesc posibilităţile lor. Această „întrecere" cu piese dificile — de multe ori expresia unei greşite ambiţii a profesorului — contravine modului firesc de dezvoltare şi nu ţine cont de stadiul la care se află elevul şi de forţa sa de înţelegere şi de pătrundere a unei lucrări muzicale, facultate strîns legată de procesul de maturizare artistică.

Repertoriul de muzică romînească interpretat la cele două audiţii a cuprins piese de George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Zeno Vancea, Marţian Negrea, Leon Klepper, Paul Constantinescu, Filip Lazăr, Stan Golestan, C. Nottara, Petre Elinescu, Vasile Jianu, Dumitru Bughici, Miriam Marbé, Gh. Păunescu — aproape toate pentru pian. Cu această ocazie s-a făcut simţită necesitatea compunerii unor piese romîneşti mici, valoroase şi de grade diferite de dificultate tehnică — atît de importante în educarea artistică a unui tineret care peste ani va fi chemat să promoveze în primul rînd muzica romînească — destinate şi altui instrument decît viorii sau pianului.

În privința alcătuirii repertoriului se mai poate obiecta că elevii nu au prezentat — cu foarte rare excepții — lucrări de amploare din literatura instrumentală autohtonă, deși au dovedit în alte piese că pot face față unor probleme mai dificile de interpretare, decît prezintă, de pildă, genul miniatural.

O serioasă piedică în procesul de învățămînt muzical — care s-a evidențiat clar în cadrul audițiilor — este lipsa de instrumente muzicale bune. Acest lucru dăunează mult desăvîrșirii tehnice dar îndeosebi realizării unui sunet de calitate (în special în cazul suflătorilor și coardelor).

Organizarea mai frecventă a unor astfel de audiții — la care copiii și tinerii s-au prezentat cu entuziasm — vor da prilej muzicienilor în devenire să cînte mai des în fața publicului, să cîștige siguranță și degajare, să se familiarizeze cu scena. Totodată, Uniunea Compozitorilor va avea posibilitatea să urmărească în permanență felul în care se dezvoltă acei pe care-i sprijină cu grijă și dragoste.

Concurs artistic

De curînd a început în întreaga țară un mare concurs al formațiilor de amatori din cadrul căminelor culturale, caselor raionale de cultură și colțurilor roșii din G.A.C. Concursul organizat în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre — constituie un nou prilej de valorificare a tradițiilor și comorilor folclorice ale poporului nostru și este chemat să contribuie atît la creșterea numărului formațiilor și membrilor care le alcătuiesc, la îmbogățirea repertoriului și ridicarea măiestriei interpretative cît, mai ales, la sporirea contribuției mișcării artistice de amatori la educarea socialistă a maselor și mobilizarea acestora în îndeplinirea sarcinilor construcției socialiste din țara noastră.

Spre deosebire de concursurile anterioare, al V-lea concurs artistic pe țară al formațiilor muzicale și coregrafice de amatori pune un accent deosebit pe activitatea cultural-obștească a formațiilor artistice, regulamentul său prevăzînd pentru perioada de pregătire, obligativitatea prezentării unui număr de concerte și spectacole în fața unui public larg de la orașe și sate. La concurs vor participa formații corale, soliști și mici ansambluri vocale (duete, terțete, cvartete etc.), orchestre (populare, *simfonice, de muzică ușoară*, de muzicuțe etc.), fanfare, soliști instrumentiști, colective de operetă, formații de estradă etc.

Regulamentul prevede că fiecare formație trebuie să aibă în mod obligatoriu minimum 2—3 lucrări noi (sau 1—2 programe noi la formații de estradă). În privința *repertoriului, accentul trebuie pus pe creația din patria* noastră: cîntece de masă, melodii populare din regiunea respectivă, melodii sau operete ale compozitorilor noștri. Totodată, lucrări din repertoriul clasic romîn și universal trebuie să fie prezente în programele formațiilor corale, instrumentale, de operetă.

Concursul se desfășoară în două etape: cea de pregătire (1 februarie—15 noiembrie 1958) și cea a fazelor de concurs (15 noiembrie 1958 — 23 august 1959). Concursul este dotat cu însemnate premii și mențiuni variind între 300 și 10.000 de lei.

Ordinul Ministerului Învățămîntului și Culturii nr. 33 din 1 februarie 1958 dispune ca să se ia toate măsurile necesare în vederea pregătirii și desfășurării concursului. În ordin se arată sarcinile de cinste ce stau în fața creatorilor profesioniști, — chemați să asigure îmbogățirea repertoriului muncii artistice de amatori cu noi cîntece de masă, coruri, lucrări instrumentale de înaltă valoare și larg accesibile; de asemenea se trasează filarmonicilor, ansamblurilor de stat și altor instituții de artă sarcina de a sprijini echipele de amatori în pregătirea repertoriilor și spectacolelor. Presa de cultură *generală* și de *specialitate* este chemată să publice în perioada concursului materiale de popularizare a echipelor, materiale de repertoriu și de analiză a repertoriului, precum și alte articole de orientare și îndrumare a mișcării artistice de amatori.

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale

1. „*Divertisment rustic*“ de Sabin Drăgoi pentru orchestră de cameră (partitură de buzunar) cu o prefață în limba romînă, franceză și rusă, (48 pag. — 17 lei).
2. „*Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului concertist*“ de Mircea Vasilescu. (100 pag. — 20 lei).
3. „*Coruri*“ de Dimitrie Cuclin. (72 pag. — 34 lei).
4. „*Coruri*“ de Emil Lerescu. (56 pag. — 27 lei).
5. „*Coruri*“ de Mircea Neagu. (56 pag. — 28 lei).
6. „*Coruri*“ de Zaharia Popescu. (44 pag. — 22 lei).
7. „*Tratat de Armonie*“ de Marțian Negrea, cu un Cuvînt introductiv al autorului. (264 pag. — 32 lei).
8. „*Metodă de trompetă*“ de Dumitru Cărbunescu. (Cornet — Flügelhorn și Bassflügelhorn). (214 pag. — 60 lei).
9. „*Opere alese*“ de Iacob Mureșianu. Ediție îngrijită și cu un studiu de Nicolae Parocescu. (132 pag. — 50 lei).
10. „*Cîntece de tineri compozitori*“. (76 pag. — 43 lei).
11. „*Cîntec de seară*“ pentru violoncel (sau violă) și pian de Ludovic Feldman. (8 pag. — 9 lei).
12. „*Joc din Oaș*“ pentru pian de Ștefan Mangoianu. (6 pag. — 5 lei).
13. „*Scherzo*“ pentru pian de Eugen Radovici. (8 pag. — 7 lei).
14. „*Din viața copiilor*“ de Florica Racoviță-Flondor. 3 cîntece pentru copii (pian). (10 pag. — 10 lei).
15. „*Sonata pentru flaut și pian*“ de Mircea Istrate. Partitura 48 pag., Stima 12 pag. — (36 lei).
16. „*Cîntece populare sîrbești din Banat*“ de S. Ilin. (120 pag. — 25 lei).
17. „*Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*“ (Banat) de Nicolae Ursu, cu o prefață de Sabin V. Drăgoi și o introducere a autorului. (288 pag. — 34 lei).
18. „*Béla Bartók despre folclorul romînesc*“ de Tiberiu Alexandru. (132 pag. — 19 lei).
19. „*Dirijorul ansamblului de amatori*“ de Boris Marcu (orchestră — fanfară) cu o introducere și 2 planșe. (232 pag. — 31 lei).
20. „*Rózsa, Rózsa, piros Rózsa*“, o culegere de cîntece populare secuiești, îngrijită de Hubesz Valter. Format mic. (104 pag. — 10 lei).
21. „*Amintirile unui artist de operă*“ de George Niculescu-Basu. (620 pag. — 26 lei).
22. „*Romanțe*“. Un caiet conținînd următoarele 5 romanțe: *Dacă-n douăzeci de toamne, La umbra nucului bătrîn, Dor de răzbunare, Țiganca, Pentru ochii tăi,* cu un Cuvînt înainte de Ion Vasilescu. (16 pag. — 10 lei).
23. Muzică distractivă voce-pian: „*Frumoasa din Sevilla*“ de Elly Roman, „*Cîntecul zorilor*“. (1 exemplar — 2 lei).

ACA DE BARBU

Născută în Sighişoara la 1893 ca fiică a lui Sever Barbu şi Eugenia n. Moldovan, locuitori în Reghin, după mamă este nepoata scriitorului bisericesc şi oratorului Zaharie Boiu, după tată, strănepoată a avocatului Partenie Barbu, militant memorandist.

Destinul ei artistic s-a plămădit în vara anului 1911, cînd eram tînăr director al Societăţii teatrale ardelene, iar aceasta şi-a ţinut adunarea generală la Reghin. Acolo am jucat împreună în comedia lui Fr. Abt „Bucătăreasa", constatînd că partenera mea are un deosebit talent dramatic. Cînd am auzit-o cîntînd, mi-am dat seama de fericita îmbinare a unui glas select cu aptitudini scenice, şi mi-am zis: această voce de soprană puternică şi melodioasă trebuie cultivată. Am reuşit să-l conving pe Sever Barbu că are datoria de a lăsa pe fata lui să-şi cultive glasul şi să-şi desăvîrşească talentul dramatic pentru a deveni cîntăreaţă de operă.

Înscrisă la cunoscuta şcoală din Viena, a avut ca profesor de cînt pe fostul cîntăreţ şi pedagog, de origină finlandeză, Filip Forstén. După terminarea studiilor, Aca de Barbu a fost angajată pentru un an la Volksoper din Hamburg. Pe atunci glasul ei nu cîştigase încă amploarea cîntăreţilor de operă, deşi era cald, sonor, iar aptitudinile scenice se arătau pline de speranţe. Directorii de teatre din Viena şi Berlin, care au ascultat-o şi apreciat-o fără rezerve, au sfătuit-o să se dedice deocamdată operetei. Richter a angajat-o pentru un an la Teatrul de Operetă din Teplitz-Schönau. De aici a trecut la Stadttheater din Brünn, unde a avut parte de succese rare şi din ce în ce mai strălucitoare, cucerind definitiv simpatia şi dragostea publicului din Brünn. Aici, Aca de Barbu a creat rolurile feminine principale din „Văduva veselă", „Boccacio", „O floare din Stambul", „Prinţesa Ceardaşului", „Voievodul ţiganilor", „Liliacul", „Fatinizza", „Dragoste de prinţ", „Mîncătorul de femei", „Studentul cerşetor", „Contele de Luxemburg" ş. a.

Presa germană şi revistele de specialitate din Brünn sînt pline de elogii, superlative pentru „diva" Aca de Barbu, iar cînd şi-a luat adio de la publicul din Brünn, cu prilejul reprezentaţiei ei de gală, artista a fost sărbătorită în mijlocul unui entuziasm cum nu s-a văzut de mult în acel oraş. A fost acoperită cu o ploaie de flori, iar gazetele locale au scris coloane întregi despre iubita artistă, a cărei plecare din Brünn constituia o pierdere greu de înlocuit.

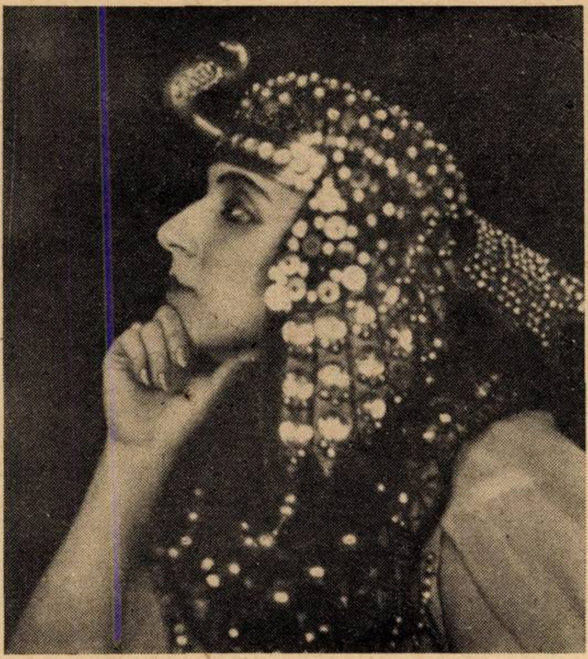
Aca a plecat din Brünn-ul care o îndrăgise şi o copleşise cu atîtea laude, numai cedînd repetatelor insistenţe ale direcţiei de la Carlstheater, unde a creat apoi rolul titular feminin din „Drei Kavaliere" şi pe „Frasquita" lui Lehar. La Theater an der Wien a jucat în „O floare din Stambul", în „Dragoste de ţigan" ş.a. Din Viena a fost chemată succesiv pentru a da reprezentaţii la teatrele din Praga, Carlsbad, Marienbad, Franzesbad, Graz şi în alte oraşe din Austria şi Boemia, precum şi Cernăuţi, unde a cîntat rolul principal din „Dragoste în zăpadă", apoi roluri din „Tosca", „Carmen" şi „Cavaleria rusticană". Iată ce a scris despre acest debut, Gheorghe Voevidca în „Glasul Bucovinei": „În fruntea interpretării: Primadona de la Carlstheater din Viena, Domnişoara Aca de Barbu. Înregistrăm cu satisfacţie plăcuta surpriză ce ne-a făcut-o direcţia angajînd pentru primele roluri de operă şi operetă pe D-ra Aca de Barbu de la Carlstheater din Viena. D-ra Barbu, din clipa cînd s-a ivit pe scena noastră a fermecat şi cucerit definitiv publicul teatrului. Extaziaţi de arta ei prestigioasă şi fascinaţi, uimiţi de eleganţa şi fastul costumelor ei, am admirat-o pînă acum în „Dragoste în zăpadă" şi în „O floare din Stambul".

Venită din Viena la Cluj să cînte ca oaspe la tînăra operă de Stat de-abia înfiripată dar care se clătina de pe urma intrigilor, s-a întîmplat ca soprana titulară a rolului Santuzzei, să nu poată cînta din pricina unei indispoziţii, şi atunci, ca reprezentaţia să nu fie întreruptă, directorul de scenă Constantin Pavel a rugat-o pe Aca să intre cu rolul Santuzzei. Deşi cunoştea opera, nu ştia însă textul romînesc aşa că, după o repetiţie sumară acompaniată de Hermann Klee şi sub conducerea dirijorului Constantin Bobescu, Aca de Barbu a reuşit să cînte rolul Santuzzei de aşa manieră că a fost aplaudată la scenă deschisă în repetate rînduri, iar după spectacol, studenţii i-au deshămat caii de la trăsură şi au dus-o în triumf pînă la domiciliu. Acest fapt a determinat-o să părăsească opera vieneză şi să se stabilească la Cluj. Mai tîrziu a fost angajată la Opera din Bucureşti iar capitolul ultim al vieţii ei a fost cel de directoare a Operei din Timişoara.

Despre munca, strădaniile, rezultatele obţinute şi creaţiile artistice ale operei din Timişoara, vor vorbi la vreme cei competenţi. Din Bucureşti a fost chemată la Iaşi unde a înscenat „Cio Cio-san“ şi mai avea să meargă la Constanţa pentru a deschide şi acolo o nouă operă de Stat. Dar boala, cu totul neprevăzută şi neaşteptată, a doborît-o la pat, punînd capăt unei nobile sforţări şi deosebit de rodnice contribuţii la răspîndirea artei în straturile largi ale poporului.

Aca de Barbu a fost o mare şi foarte sărbătorită cîntăreaţă. A fost o personalitate distinsă, o energie creatoare care şi-a dat seama de îndatoririle cetăţeneşti ale fiecărui artist ce-şi înţelege menirea, a dat nenumărate concerte în Ardeal, Banat şi străinătate pentru scopuri filantropice. Iată suma de mari calităţi intelectuale, morale şi artistice care o aşează pe Aca de Barbu în galeria oamenilor noştri de seamă.

A. P. BANUŢ



În rolul Amneris din „Aida“

SILUETE CONTEMPORANE

PAUL ROBESON

Paul Robeson este cîntăreţul de reputaţie universală, care şi-a pus minunata-i voce şi artă interpretativă în slujba ridicării condiţiei sociale a poporului său, în slujba celor mai înalte idealuri progresiste ale omenirii, în slujba cauzei păcii popoarelor. „Arta — spune el — este o armă socială, totdeauna îndreptată într-una sau cealaltă direcţie. Eu consacru arta mea slujirii poporului...“ Figură reprezentativă a artistului cetăţean din zilele noastre, consecvent şi neobosit luptător pentru cele mai nobile ţeluri umanitare, Robeson a împlinit la 9 aprilie 60 de ani.

Răsărit din sînul unei familii sărace din Princeton (statul New Jersey), Paul Robeson este fiu de sclav. Tatăl său muncise la plantatorul american Robeson, al cărui nume mai tîrziu l-a şi adoptat. Micul Paul, care şi-a pierdut mama într-un incendiu, a cunoscut de timpuriu o viaţă grea. La 12 ani spăla vasele la restaurantul „Rhode Island“, iar la 17 ani lucra într-o fabrică de cărămizi. Pentru a învăţa carte a fost nevoit să muncească zi şi noapte. Vara pleca argat pe la ferme, ca iarna să poată studia. A fost hamal în port şi în gările de cale ferată. Dar talentul, inteligenţa şi voinţa sa de a învinge, i-au dat forţa să înfrunte necazurile, să biruie toate opreliştile.

După terminarea şcolii primare pentru negri, Paul Robeson a fost primit în mod cu totul excepţional să frecventeze colegiul Rutgers. A fost singurul negru din toată şcoala. Totuşi, nu i se permitea să stea alături de colegii lui albi, ci singur, izolat într-un colţ, la o măsuţă ce i se adusese în mod special. Cîtă umilinţă! Era o pedeapsă cu totul nemeritată şi Robeson, terminînd colegiul, s-a străduit să ajungă la Universitate, unde reuşeşte să fie primit la facultatea de drept a Universităţii din Columbia, datorită atît remarcabilelor sale calităţi intelectuale cît şi celor ...sportive. Într-adevăr, la acea epocă, era un excelent fotbalist, calitate care putea desigur interesa echipa Universităţii... După studii strălucite el îşi ia licenţa în 1923 cu cea mai mare distincţie „magna cum laudae“ — ceea ce îi da dreptul la un post în magistratură. Dar o asemenea carieră juridică nu se anunţa, pentru un negru, semănată cu prea multe... roze. El renunţă la postul de substitut de procuror spre a se consacra teatrului, pentru care s-a simţit atras de timpuriu.

Dotat nu numai cu o minunată voce de bas dar şi cu un remarcabil talent actoricesc, Robeson apare încă din anul 1921 pe scena unui mic teatru din Harlem (cartierul negrilor din New York). Debutul său a însemnat un mare succes şi s-a spus atunci că o stea nouă a apărut la orizont. Celebrul autor dramatic Eugen O'Neill, entuziasmat de jocul lui Robeson, îi încredinţează pe scena teatrului „Provincetown“

din New York, principalul rol din piesa sa „All God's chillun got wings“. (Toţi copiii lui dumnezeu au aripi). Succesul a fost atît de mare încît O'Neill şi-a refăcut o altă piesă „The emperor Jones“ pentru ca Robeson să poată juca în ea. Această piesă a făcut o lungă serie la New York, mai tîrziu în Europa. Între timp, Robeson, care era dotat cu o voce gravă, generoasă, începe să se manifeste în muzică. El debutează la New York în 1925, îndeosebi cu cîntecele spirituale, apoi cu cîntecele de muncă şi adesea de suferinţă ale negrilor, cîntece ce se distingeau prin profunzimea accentului, prin sinceritatea sentimentului cu care erau interpretate. Faima noului cîntăreţ negru s-a răspîndit repede şi localurile unde cînta erau luate cu asalt. Tineretul, entuziasmat, aplauda frenetic, bătea din picioare şi agita batistele, cerea bisuri şi ar fi dorit ca Robeson să cînte la nesfîrşit...

La cîteva luni după aceste izbînzi, el a apărut la „Ambassad's Theatre“ din Londra, în marele său succes „The emperor Jones“, după care revenind în Statele Unite întreprinde, în anul 1926, un lung turneu prin oraşele cele mai importante. Doi ani mai tîrziu a cîntat în „Porgy and Bess“ — cunoscuta operă populară, pe teme negre a lui Gershwin. Robeson a repurtat unul din cele mai mari succese ale sale în comedia muzicală *„Show Boat“* (Teatrul plutitor) a lui Jerome Kern, unde a interpretat cîntecul devenit celebru „Ol'Man River“. (Bătrînul fluviu). Dar teatrele negre nu pot întreţine pe actori — fie ei şi de talia unui Robeson! Însuşi directorul teatrului unde debutase, Charles Gilpin, actor de mare talent şi foarte priceput, era obligat să lucreze periodic ca liftier, spre a-şi asigura existenţa. Robeson a mai jucat, în anii următori, în diferite piese de teatru neînsemnate, căci în piesele în care nu existau roluri de negri, accesul îi era interzis. În curînd a fost însă obligat să părăsească teatrul. „Ca actor dramatic — povesteşte el — am rămas fără lucru, ca şi mulţi prieteni ai mei de scenă... Am rămas singur. Nimeni nu se mai interesa de steaua ce răsărise...! În America „liberă“, am fost în acei ani, într-adevăr liber... Am fost liber de muncă, liber de bani şi aproape şi de locuinţă. Numărul actorilor şomeri creştea inconnuu. Acolo nu există teatre permanente şi în acei ani nu vedeam în faţa mea nici o speranţă pentru viitor. În jur bîntuia o dezastruoasă criză americană. Acesta era anul 1929...“.

Atunci Robeson a plecat, împreună cu familia sa în Europa, şi vreme de zece ani nu a mai venit în Statele Unite decît doar în vizită. El a dat concerte la Paris, Viena, Praga şi Varşovia, a debutat în Romînia, Ungaria, Anglia şi Italia.

În anul 1930 i s-a oferit să joace rolul lui Othello la Londra. Era un vis mai de mult al său, care devenea acum o realitate. Premiera a avut loc la cunoscutul teatru „Savoy“ şi atît spectatorii cît şi presa au apreciat interpretarea dată de Robeson personajului shakespearian.

Opt ani mai tîrziu, el se afla în Spania, sprijinind cu arta sa, lupta antifascistă a poporului spaniol. „Pentru mine a fost o mare fericire să cînt — spune Robeson — pentru cei mai buni oameni din toate ţările, veniţi în ajutorul prietenilor lor spanioli. Mă bucuram că pe cîmpiile minunatei ţări luptau oamenii Americii pe care o iubesc, America oamenilor simpli. Am fost mîndru pentru soldaţii brigăzii internaţionale „Abraham Lincoln“, cînd am înţeles că lupta republicanilor este socotită drept cauză a întregii omeniri progresiste. M-am simţit că sînt soldatul unei mari armate. Acolo, în Spania, am înţeles pentru prima oară, cît de puternic poate fi frontul unic al oamenilor care sînt hotărîţi să se împotrivească agresorilor“.

În Scandinavia, la Oslo şi la Stockholm, ca şi la Copenhaga, concertele lui Robeson se transformau în adevărate mitinguri antifasciste. În aceşti ani el a vizitat de mai multe ori Uniunea Sovietică. Acolo el s-a întîlnit cu milioane de oameni noi şi prieteni noi. „Zi de zi — povesteşte el — aflam ceva nou despre viaţa sovietică. Împreună cu prietenii, am vizitat fabricile, uzinele şi colhozurile. Am văzut cu ce entuziasm muncesc oamenii. Cum nu se asemănau acestea cu tabloul pe care îl cunoşteam din copilărie! Numai în Uniunea Sovietică m-am simţit om!“...

În anul 1939 el s-a reîntors în Statele Unite, devenind un luptător tot mai activ pentru drepturile poporului său şi pentru pace. În cîntecele sale răsună tot mai puternic apelul pentru libertate, pentru drepturile egale şi democratice ale omului.

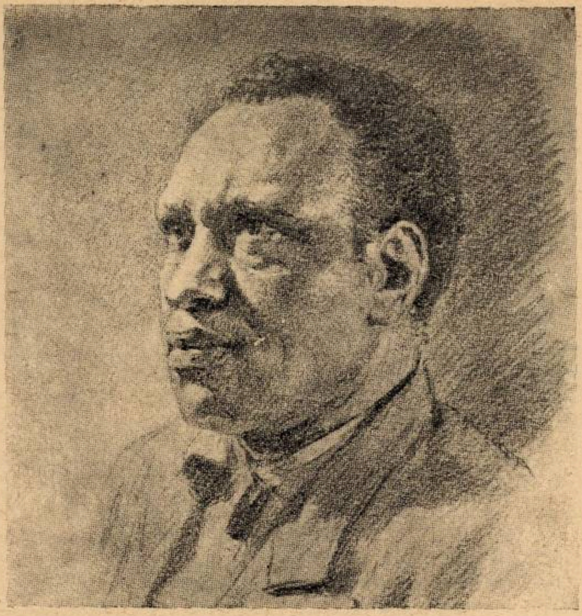
În timpul celui de-al doilea război mondial, Robeson a cerut cu tărie să se deschidă cel de al doilea front, demascînd şi acuzînd fascismul. Mai tîrziu, în anul 1942, are prilejul să se afirme şi la New York în rolul lui Othello. A fost primul actor negru care a interpretat acest rol pe o scenă americană şi succesul său a căpătat un răsunet social puternic, întrucît Robeson dezvăluia, prin mijlocirea jocului său minunat, absurditatea ideii de discriminare rasială. Spectacolul s-a jucat, într-un singur an, de aproape 200 ori, numai la New York, după care Robeson a interpretat acest rol şi în alte oraşe ale Americii.

Cînd în anul 1949 s-a deschis la Paris Primul Congres Mondial al Partizanilor Păcii — la care şi-au trimis delegaţi popoarele din mai bine de 70 ţări, reprezentînd peste 600 milioane de oameni, Robeson a fost printre ei. Cu acest prilej el a spus, în cuvîntarea ţinută la sfîrşitul Congresului: „Noi vom lupta pentru a cîştiga pacea, deoarece cauza păcii are nevoie de apărarea noastră. În curînd viaţa va deveni minunată, pentru că noi o vom face minunată“. La numai un an după aceea, cu prilejul Congresului Mondial al Păcii ţinut la Varşovia, delegaţii a 80 de ţări din toate colţurile lumii au hotărît să atribuie lui Paul Robeson Medalia de aur pentru cîntecele sale închinate păcii, iar în 1952 i se decernează Premiul Internaţional

Stalin, pentru lupta sa închinată libertății și întăririi păcii între popoare.

Astăzi Paul Robeson este unul din liderii Consiliului Național al problemelor Africii în lupta ei pentru independență. Este vicepreședintele partidului progresist din Statele Unite, singurul partid care s-a prezentat, cum se știe, în trecutele alegeri, cu un program național de pace. El este conducătorul colegiului național al organului de luptă al negrilor „Libertatea" și în același timp unul din liderii organizației „Cruciada americanilor pentru pace".

Principala sa armă de luptă a fost și este cîntul: cîntecele sale antifasciste, cîntecele în care vorbește despre copilul negru, despre viața poporului oropsit ca și cîntecele păcii, ale prieteniei, toate sînt pătrunse de un puternic sentiment, de o dogorîtoare căldură. Aceste cîntece înaripate nu cunosc granițe. Ele zboară din gură în gură, sînt purtate de oameni pretutindeni în lume. Robeson a fost denumit adesea „Șaliapin negru", după numele celebrului bas rus. Și adevărul este că vocea sa are un timbru de o frumusețe rar întîlnită, iar muzicalitatea sa, capacitatea de a reda expresiv sentimentele cuprinse în muzică, sînt de o forță răscolitoare. Interpretările sale se disting prin sinceritatea lor profundă, prin puternicul lor realism. „Cîntecul trebuie să fie cîntat simplu — spune undeva Robeson. Numai adevărul, adevărul artistic și sinceritatea dau naștere la o interpretare justă a cîntecului negru". A dat astfel glas puternic prin mijlocirea cîntului său ideilor generoase și umanitare, luptei împotriva fascismului („Los quatros generales", „Soldații mlaștinilor"). El este în același timp minunatul propagandist al cîntecului rus și sovietic cu caracter de masă (Interpretarea popularului „Ei uhnem" este impresionantă prin forța ei expresivă). Robeson are meritul între altele de a fi umanizat muzica de jazz, la baza căreia stă muzica negrilor cu vitalitatea ei ritmică — deseori atît de denaturată de anumite formații instrumentale.



Luptător identificat cu năzuințele către libertate ale poporului său, solidar cu idealurile înaintate ale omenirii, Paul Robeson stă prin cîntul lui și prin neobosita sa activitate umanistică, alături de cei mai de seamă artiști progresiști din lume.

Fr. W.

DE PESTE HOTARE

● Cîntăreața Elena Cernei a întreprins un turneu plin de succes în R. P. F. Jugoslavia, unde a interpretat rolul titular din „Carmen" de Bizet pe scenele de la Belgrad, Zagreb, Skoplje, Sarajevo.

● Premiul „Prix Italia" 1957 a fost conferit compozitorului belgian Louis de Meester.

● De curînd a avut loc la Londra premiera operei „Luna și doi bani jumate" de compozitorul englez John Gardner. Libretul a fost alcătuit de Patrick Terry după romanul cu același nume de Somerset Maugham.

● Filmul documentar al lui Georges Rouquier despre Arthur Honegger a fost distins cu un premiu la Veneția.

● A încetat din viață în vîrstă de 95 de ani, Jacques Rouché, care a fost între 1914 și 1936 la „Opéra" din Paris. Sprijinul pe care l-a dat montării tragediei lirice „Oedip" de Enescu în 1936 la „Opera" din Paris i-a înscris numele și în istoria muzicii noastre.

● Olivier Messiaen este noul laureat al „Marelui premiu muzical al Consiliului general al Senei" pe 1957.

● Igor Strawinsky lucrează acum la un „Oficiu al tenebrelor".

● „Messa glagolitică" de Leos Janacek, în prima audiție la Paris, a fost considerată de criticii francezi „unul din cele mai mari evenimente muzicale ale stagiunii". Pe cînd oare întîlnirea publicului nostru cu această capodoperă a compozitorului morav ?

● Una din cele mai de seamă orchestre simfonice engleze — orchestra Hallé — a împlinit o sută de ani. Numele orchestrei provine de la cel al dirijorului Charles Hallé care a condus la 30 ianuarie 1858, la Manchester un prim concert simfonic cu orchestra sa proprie. În fruntea orchestrei Hallé s-au aflat Cowen, Hans Richter, Hamilton Harty și John Barbirolli.

● În luna martie a întreprins un turneu în Polonia renumitul violonist american de origină polonă, Roman Totenberg. Artistul — care și-a făcut studiile cu Flesch la Berlin, Enescu și Monteux la Paris — a interpretat muzica lui Beethoven, Franck, Szymanovsky, Bartok și Debussy.

● În luna martie a avut loc la Praga o trecere în revistă, timp de șase zile, a creației noi a compozitorilor praghezi. Au fost prezentate lucrările compozitorilor Zd. Folsprech, P. Borkovec, E. Hlobil, J. Kapr, J. Hanus, L. Podesta, J. Pauer precum și ale unor compozitori mai tineri ca T. Barta, J. Ceremuga, V. Kalabis, E. Illin, P. Eben.

OASPEȚI

Sviatoslav Richter și Nina Dorliak

Sviatoslav Richter... Sub acest nume, în sala Ateneului din București, au putut fi ascultați, în toată autenticitatea expresiei lor muzicale, cîțiva din cei mai mari compozitori care au scris pentru pian.

Acest fenomen puțin obișnuit s-a putut întîmpla atît de simplu, fiindcă opera creatorilor a găsit în complexul artistic al interpretului lor, nu numai climatul excepțional necesar înfloririi totale a gîndirii și simțirii muzicale cuprinse în ea, dar și toate acele rare însușiri care să facă posibilă redarea acelei gîndiri — în esență ca și în detalii — nu numai perfect pur dar și uimitor de viu.

Intensitatea concentrării lui Richter asigură succesiunii imaginilor sonore în care el și-a transpus textul muzical, o împlinire desăvîrșită și o transmisiune cu o putere de acțiune care depășește timpul limitat al audierii.

Adînca și respectuoasa cercetare a textului întru cuvenita tălmăcire sonoră găsește în Sviatoslav Richter o rezonanță infinită și o măiestrie instrumentală pe cît de nemărginit bogată în posibilități de nuanțare, pe atît de firesc supusă „Măsurii", bunului gust, într-un cuvînt unui „tact" artistic superior, care știe să contopească toate vibrațiile sensibile ale artistului într-o singură și puternică lumină îndreptată numai și numai către opera interpretată, lăsîndu-l pe artist, oarecum, în umbra propriei sale minunate creații.

Solistul și dirijorul

Prof. FLORICA MUSICESCU

*

Prezența lui Sviatoslav Richter a exercitat o asemenea covîrșitoare înrîurire asupra sensibilității artistice a celor ce l-au ascultat, încît pînă și cei mai presupuși lucizi dintre aceștia, criticii muzicali, nu și-au putut exprima în acele zile admirația decît prin „cronici-poeme" care încercau, pe deasupra amănuntelor, să evoce cîte ceva din personalitatea marelui interpret. Se cuvine acum, cînd emoția directă s-a îndepărtat, să mai depănăm o dată în memorie firul concertelor Richter, pentru a reconstitui, într-o imagine de ansamblu, acea diversitate uimitoare de aspecte sub care ni s-a înfățișat arta sa, călăuzită de deviza formulată de el însuși : — „Interpretul trebuie să fie de fiecare dată alt om în funcție de muzica acelui compozitor pe care îl tălmăcește". De fapt, un adevăr bine cunoscut. Dar cîți sînt aceia care îl pot pune în practică ?

Concertul în Si bemol de Brahms... Repetițiile au fost aci aproape mai pasionante decît cele două execuții de sîmbătă seara și duminică dimineața. La primele contacte cu orchestra aflată sub competenta conducere a maestrului Alfred Alessandrescu — Richter desfășoară posibilitățile maxime de sugestivitate pentru a transmite partenerilor viziunea sa personală. El subliniază componentele de nuanță pastorală ale muzicii brahmsiene, înfruntînd totuși proporțiile monumentale ale lucrării prin capacitatea rară de a explora adîncimile sentimentului, chiar cînd acesta se întinde, unul și același, pe o suprafață vastă ; dezvoltările apar astfel concise grație intensității de expresie poetică, deși Richter înclină către tempi foarte ponderați. Cea mai solid clădită (— de compozitor ca și de interpret —) apare partea întîi, ale cărei puncte culminante, reliefate cu mijloace sonore pe măsură, domină desfășurarea întregului. Interpretarea, făurită desigur o dată pentru totdeauna pe aceiași piloni mari, capătă noi trăsături în funcție de starea afectivă de moment, dezvăluindu-și și mai concludent calitatea de act creator. La una din repetiții, finalul are grația dansantă și zburdălnicia unui joc de copii ; la concert devine transparent, imaterial, olimpian. Inconsecvență ? Nu ! Multilateralitate.

Apoi, recitalurile... în Schubert, cultivat de Richter cu perseverență și pasiune, interpretul nu face decît... să cînte muzica. Este o puritate care poate părea unora vecină cu depersonalizarea, atît de depărtată se ține de orice îngroșări afective străine spiritului celui mai pudic dintre romantici. Sonata în do minor opus postum se desfășoară în liniile ei clare, cu un dramatism conținut în forme ce par a respecta clasicismul cu mai multă străşnicie decît clasicii înșiși. Aspectul e beethovenian, spiritul însă nu, pentru că umbra, înnegurarea, pîndesc în dosul unui simplu menuet. Dar Richter știe ca nimeni altul să-și dozeze eforturile, să menajeze culminațiile. La el, un munte nu are zece vîrfuri, ci numai unul. Finalul sonatei se dezlănțuie cu grandoare epică și aspectul uneori arid al muzicii scrise se schimbă, auditiv, în imagine halucinantă.

Schubert însuși nu este mereu la fel. Sonorități domoale, plămădite într-un laborator încălzit de razele afectului, reconstituie, în Sonata în La major, opus 120, lumea unei „Gemütlichkeit" vieneză adăpostită de marile pasiuni (în muzica de felul acesta Richter dă un sens expresiv nou folosirii pedalei a doua. E voie în repertoriul clasic ? Iată că e voie, cînd nu are ca scop să ascundă imperfecțiunile).

Urmează un Moment muzical și trei Impromptu-uri. Mulți mari pianiști colorează aceste miniaturi cu trăsături sufletești pregnant reliefate, fie că este vorba de exuberanța șiragurilor de note sclipitoare, fie de patetismul ce rezultă din modulațiile sfîșietoare, tipic schubertiene. La Richter există o mare înălțime filozofică, care pare că privește de sus amănuntele. Linia mare, de o supremă perfecțiune și armonie, include, pe parcurs, sublinieri extrem de subtile — cei care nu le văd pot susține că nu există — emoția rezultînd din această desfășurare netulburată a discursului muzical. Aici estetica pare foarte apropiată de cea a lui Gieseking.

De ce cîntă Richter pe Liszt într-o atît de mare măsură? Pentru că îl interesează pianistic şi îi place să înfrunte prejudecăţile de care se izbeşte, în lumea noastră, campionul romantismului. Prin felul cum îl redă, el face să reiasă tot ce este mai nobil în substanţa muzicală lisztiană, şi arată cît de mari şi interesante subtilităţi coloristice poate prilejui parcurgerea unor pagini aşa-zis „răsuflate“. Înlăturînd haina de retorism şi grandilocvenţă, el descoperă în „Funérailles“ adevărata grandoare, dînd, pe alt plan, o replică de egală înălţime versiunii lui Horowitz. În „Dansul piticilor“ şi „Feux follets“, virtuozitatea devine pictură, iar într-unul din „Sonetele Petrarca“, harfa interpretului, acordată sensibilităţii moderne, ne face să-l primim de Liszt printre poeţii contemporani. Cît despre „Valsurile uitate“, de la ele, — aşa cum le-a cîntat Richter — şi pînă la „La plus que lente“ a lui Debussy nu este decît un pas.

Convorbire amicală

S-a comentat mult interpretarea „Toccatei“ de Schumann. Cella Delavrancea o denumea „un cataclism fericit“. Este exact. Tensiunea creştea pînă la proporţii nebănuite, şi totuşi muzica era mereu prezentă. Iar în momentele — de durata fulgerului — cînd obsesia ritmică se relaxa, degetele pianistului chemau la viaţă poezia „Arabescurilor“. Într-o clipă, dintr-o lume în alta.

De multe ori filmele în alb şi negru au mai multe nuanţe decît cele mai fastuoase tehnicolore. La pian, Richter este, poate, mai orchestral şi mai plastic în „Tablourile dintr-o expoziţie“ de Musorgski decît Ravel. Valoarea inegalabilă a interpretării sale, — din acelea ce îţi apar, în perspectiva timpului, ca indisolubil legate de lucrarea asupra căreia îşi aruncă lumina — constă într-o reunire, realizată la o temperatură emoţională de mii de grade, a elementului pictural cu profunzimile sentimentului. Richter nu ţine seama de limitele obişnuite ale instrumentului. În „Bydlo“, pianul lovit sună desfundat, ca un drum de ţară, în „Catacombe“ tremoloul din discant emană lumini tainice, în „Limoges“ clapele ţipă ca negustoresele la tîrg, iar rugăciunea din „Poarta Kievului“ conţine în ea tot „Boris Godunov“-ul.

De aceea, fiecare clipă în care îl asculţi pe Richter îţi îmbogăţeşte interiorul cu adevărate comori, ca şi marile experienţe ale vieţii.

ALFRED HOFFMAN

*

Seara de lieduri a Ninei Dorliak a fost admirabilă, cîntăreaţa înlăturînd primejdia trecerii în obscur, care pare iminentă atunci cînd la pian, ca însoţitor al vocii, se află Sviatoslav Richter. Acesta este primul semn că asemenea partenerului ei, Nina Dorliak nu este o artistă obişnuită. Şi faptul că de la primele rînduri ale acestei cronici am pomenit de interpretarea pianistică, se datoreşte geniului indiscutabil al lui Richter, dar nu diminuează cu nimic ceea ce este mare artă în Nina Dorliak.

Nu are un glas extraordinar de amplu (de altfel nu întotdeauna esenţial în lied) dar atinge perfecţiunea în tălmăcirea inteligentă, sensibilă şi expresivă; fiindcă Nina Dorliak are un stil personal, clădit tocmai pe aceste însuşiri. Cu cît este de preferat o atare apropiere de lied, acelei desfăşurări nepotrivite a virtuţilor vocale, aş îndrăzni să spun, strict fiziologice, care se întîlneşte atît de des! Şi cu cît este mai rară această capacitate de a simţi intens emoţia care leagă sunetele unei partituri şi a o transmite altora, cu simplitate şi respect faţă de muzica marilor creatori! Şi Nina Dorliak posedă din plin această capacitate.

De la alcătuirea programului şi pînă la amănuntul interpretării, concertul s-a desfăşurat sub semnul unui bun gust manifest. Din grupul celor cinci lieduri de Mozart, două sînt cele mai populare: „Micşuneaua“ şi „Dor de primăvară“. Simplitatea aproape copilărească din „Bătrînica“, cantilena liberă a vocii însoţită de murmurul unei ghitare (uimitor de prezentă în acompaniamentul lui Richter) din „Ghitara mea“ şi dramatismul neaşteptat al „Cîntecului despărţirii“ au deschis, prin Nina Dorliak, orizontul unui Mozart mai puţin cunoscut. Şi cu cîtă mobilitate Nina Dorliak trece de la o atmosferă la cealaltă, de pildă, de la extazul în faţa naturii renăscînde la tristeţea dureroasă („Dor de primăvară“ — „Cîntecul despărţirii“)

Chiar dacă limba a îngreunat sezisarea felului în care cîntul Ninei Dorliak surprinde deosebirile de stil între Mozart şi Schumann, sau între acesta şi Liszt, ele există în frazare şi în dozajul fin al nuanţelor sentimentului. Gingăşia şi emoţia tainică a romanticului muzician poet Robert Schumann — în „Mirt şi trandafir“ sînt înlocuite în „Otrava“, cu expresia pasionată a unui romantism care se afişează cu mai puţină timiditate la Liszt.

Dar întreaga măsură a posibilităţilor Ninei Dorliak s-a dezvăluit în capodopera lui Musorgski — ciclul „Camera copiilor“. Cîntăreaţa a atins aici perfecţiunea. Ea a adăugat rafinamentului şi inteligenţei minunata însuşire a întruchipării şi nuanţelor psihologice, cu atît mai greu de sezisat cu cît ele se referă la lumea copilăriei, în care evenimentele se succed cu rapiditate uluitoare, spaimele cu candoarea temerară, veselia cu lacrimile... Băieţaşii Mişenka şi Serioja şi o fetiţă sînt eroii principali: universul lor cuprinde pe Niania (doica), un gîndac, o păpuşică, un motan hoţ, un căluţ de lemn bucluczaş... Nina Dorliak este extraordinară în plasticitate şi naturaleţă. Cu seriozitate ingenuă ea comunică păpuşii aidoma unei mame blînde dar hotărîte: „Tiapa, trebuie să dormi“!, se roagă cu smerenie înainte de culcare, înşirînd din ce în ce mai grăbit numele mătuşilor, unchilor, rudelor, pînă la brusca întrebare nedumerită: „Niania, cum e mai departe?“ şi parcă avîntată în iureşul unei pretinse cavalcade sporeşte viteza strigînd: „Ta-ta-ta-ta-ta...“ Recitativul musorgskian a căpătat prin trăirea aproape scenică, prin tîlcul rostirii cuvîntului ca şi prin acea emisiune plană, aş spune lineară, a sunetului, caracteristică Ninei Dorliak, întreaga sa forţă de tipizare.

Alături de cele ale lui Musorgski, cîntecele lui Debussy pe versurile lui Paul Verlaine (în special „Căluţii de lemn“) interpretate în limba franceză ca şi cele de De Falla, Prokofiev şi Weckerlin au dezvăluit în Nina Dorliak o mare interpretă, într-un gen a cărui abordare cu exclusivitate este, prin ea însăşi, semnul unei adevărate culturi şi veneraţii pentru muzică.

Dar nu numai expresivitatea ci şi tehnica Ninei Dorliak este de mare clasă. Exemplele trilului de perfecţiune instrumentală („Bătrînica de Mozart), al ultimului cîntec de Musorgski sau al „Căluţilor de lemn“ de Debussy, sînt cele mai evidente din punctul de vedere al performanţei tehnice. Dar mai remarcabilă este pregătirea general-muzicală, adică acurateţea, precizia nu numai în intonație dar și în ritm, stăpînirea totală a partiturii.

Richter nu se poate atinge de muzică fară ca să devină muzica lui. Și ca acompaniator al soției sale el participă cu aceeași cheltuire generoasă creînd din umbră, dar cît de prezent, atmosfera intimă și caldă a muzicii de cameră. Am întîlnit în acompaniament toate coordonatele artei lui Richter ; dar mai ales mi se pare senzațional faptul că el izbutește să definească și aci universul fiecărui compozitor.

Din colaborarea unor asemenea artiști, rezultatul nu putea fi decît cel pe care ascultătorii l-au ovaționat în seara de 24 martie. El naște dorința vie a grabnicei revederi...

ADA BRUMARU

Muzicieni cehi

Dintre oaspeții veniți la noi din țările prietene, clavecinista și pianista cehă Zuzana Ruzicková s-a desprins în mod deosebit.

Distinsă cu premiul I la Concursul internațional de la München (1956), ea a concertat în mai toate orașele din estul european, precum și la Paris și Berlin, obținînd pretutindeni mari succese, în special la instrumentul ei preferat, clavecinul. Posedă un repertoriu vast care cuprinde muzica pentru clavecin a maeștrilor preclasici, inclusiv cei cehi (concertul de clavecin de Jiri Benda, Fantezia cromatică, variațiunile Goldberg, suitele etc.), precum și lucrări moderne pentru pian sau clavecin.

Plină de o adîncă sensibilitate, dotată cu o tehnică apreciabilă și dovedind maturitate în concepție, tînăra clavecinistă cehă a oferit publicului romînesc în cele trei orașe unde a fost invitată, să concerteze, momente de desfătare artistică. Este regretabil că din motive tehnice (lipsa unui clavecin) nu i s-a putut da ocazia să susțină, cel puțin la București, un recital cu muzică preclasică — atît de mult dorită de către publicul nostru.

În cadrul concertelor de la Sibiu, Orașul Stalin și Timișoara, Zuzana Ruzickova a interpretat o lucrare contemporană care a stîrnit un deosebit interes. Este vorba de Concertul pentru pian și orchestră de Viktor Kalabis, tînăr compozitor ceh.

Deși rămîne în forme clasice și în cadrul tonal, concertul aduce un puternic colorit original și modern prin configurația interesantă și inspirată a temelor, modulații neașteptate, figuri ritmice complexe etc. Scriitura pianului solo este bine concepută și cere solistului o îndemînare deosebită (compozitorul însuși este un pianist încercat), iar pasajele de virtuozitate sînt totdeauna strict legate de conținutul lucrării.

Concertul de pian și-a găsit o ideală interpretă în Zuzana Ruzickova. Ea a redat lucrarea cu multă claritate, trecînd cu o ușurință surprinzătoare prin pasajele cele mai dificile (fără nici un efort aparent), adîncind cu multă sensibilitate și finețe momentele lirice și dezlănțuindu-se cu patos în părțile dramatice.

Așteptăm ca la viitoarea sa vizită, Ruzickova să ne poată oferi și recitale de clavecin (atît de rare la noi) în care să-i putem admira din plin bogatele resurse artistice.

*

În aprilie a.c., Capitala a găzduit doi muzicieni cehi, dirijorul Dr. Václav Smetácek și organistul Jirí Reinberger.

Dr. Smetácek ne vizitează țara pentru a doua oară : acum aproape 12 ani (decembrie 1946) el a dirijat două concerte cu Orchestra simfonică Radio. Mare animator al vieții muzicale din țara sa, a fondat în 1943 Orchestra Municipală F.O.K., al cărui director artistic este. Cu prilejul vizitei sale de acum, Václav Smetácek a dirijat trei concerte cu filarmonicile din Tg. Mureș, București și Arad.

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", în concertul din 12—13 aprilie, dirijorul ceh a condus uvertura programatică „O noapte la Castelul Karlstein" de clasicul ceh Zdenék Fibich, în primă audiție la noi. Cu influențe vădite ale marelui său predecesor și profesor, Bedrich Smetana, uvertura lui Fibich are o factură simfonică bine legată, tensiune dramatică, dezvoltări ample. Fără a fi prea pretențioasă, uvertura conține o muzică plăcută, melodioasă, iar cele două teme principale, prima viguroasă, a doua lirică, se îmbină ingenios cu semnalele de *vînătoare* ale alămurilor, care redau ambianța medievală a străvechiului castel.

În contrast cu uvertura, exuberantul Scherzo al lui Jiri Pauer, scris în anul 1951, a impresionat prin coloritul lui viu, bogat. De un modernism moderat, avînd proporții reduse, cu *armonii interesante, orchestrație* sclipitoare, lucrarea are un caracter sărbătoresc de carnaval prin folosirea alămurilor.

Desigur, cea mai interesantă lucrare a programului a fost rapsodia cu program „Taras Bulba" de Leos Janácek. Cunoscută deja publicului nostru, lucrarea lui Janácek este audiată cu *interes crescînd*.

„Taras Bulba" și simfonia de Brahms au oferit două aspecte diferite pentru aprecierea artei interpretative a dirijorului ceh. Fost elev al lui Karel Ancerl, — în opoziție cu școala veche romantică a lui Talich, — Smetácek și-a *format o concepție* de interpretare obiectivă, ce urmărește să redea cît mai fidel textul partiturii. Această manieră i-a reușit însă mai bine în „Taras Bulba" decît în simfonia de Bramhs, unde dirijorul a căzut în extrema opusă a unui obiectivism exagerat, searbăd. Dacă tempii au fost buni (cu excepția primei părți a simfoniei, care a fost prea repede), iar menținerea cu strictețe a tempilor, mai mult decît lăudabilă, — ceea ce ne-a deranjat a fost lipsa, în interiorul acestei metrici fixe, a unei puneri la punct îngrijite a amănuntelor, a frazărilor interioare. Astfel, dacă linia mare a fost bună, desfășurarea ei a fost săracă, lipsită de viață, de expresivitate.

Gestica dirijorului Smetácek, deși puțin exagerată și uneori inestetică, a fost variată, precisă, în concordanță perfectă cu muzica. În mod deosebit ne-a frapat expresivitatea mîinii *stîngi*, care prin modelări armonioase, ne sugera imaginile sonore ale partiturii.

Cred că două prime audiții și două lucrări mari și dificile nu au lăsat dirijorului timpul necesar pentru o punere la punct mai amănunțită.

Organistul Jiri Reinberger a cîntat la 17 aprilie cu orchestra simfonică Radio, sub conducerea lui Emanoil Elenescu. Încadrarea concertului de orgă de Haendel între Rapsodia I-a de Marțian Negrea și Simfonia în Si bemol de Chausson a făcut ca programul să nu aibă o linie unitară.

Concertul de orgă în fa major se bucură pretutindeni de o mare popularitate. Faima acestei lucrări se datorește îndeosebi forței copleșitoare a temei părții inițiale. Dar tocmai această forță de neînvins și vitalitate atotstăpînitoare, caracteristice muzicii lui Haendel, au lipsit în interpretarea solistului. Astfel, chiar tema principală a părții întîi, ca și finalul, au fost lipsite de vigoare.

Registrația, deși interesantă și variată, a avut în general un timbru timid, sărac, lipsit de strălucire. Dar dacă nuanțele *forte* n-au avut amploare, cele *piano* erau frumoase, delicate, cu tușeu perlat, *frumos registrate* — *deosebită ni s-a* părut registrația de oboi tremolat din introducerea finalului. Ideea de a introduce o cadență la sfîrșitul părții întîi a fost foarte bună. Ne-a impresionat tehnica excelentă a lui Reinberger, care s-a relevat în special în dificila *Toccată în fa minor* de Bach, dată ca supliment.

Se cuvine să subliniem grija deosebită cu care dirijorul Elenescu a acompaniat, adaptîndu-se cu discreție manierei de a cînta a solistului. Elenescu s-a dovedit a fi un stăpînitor deplin al orchestrei (îndeosebi la simfonia de Chausson), avînd o grijă deosebită pentru nuanțe, cu frumoase încheieri de fraze — subtilități pe care disciplinata orchestră a Radiodifuziunii, în vădit progres, le-a urmărit cu multă precizie.

MIRCEA LUCESCU

Lidia Grychtol

Tînăra pianistă poloneză Lidia Grychtol și-a dat recitalul la Dalles, la 25 martie, în împrejurări nefavorizante, adică în memorabila „Săptămînă Richter" cînd publicul se afla sub impresia directă covîrșitoare a concertelor acestui gigant al claviaturii. Din fericire, auditorii noștri nu sînt exclusiviști, Lidia Grychtol a avut sala plină și meritele ei au fost răsplătite cum se cuvenea.

Asemenea tuturor colegilor săi formaţi de admirabila şcoală poloneză, în fruntea căreia se află actualmente profesorul Z. Drzewiecki, Lidia Grychtol se impune printr-o frumoasă dezinvoltură instrumentală, prin absoluta seriozitate a însuşirii textului muzical, prezentat totdeauna într-o formă atrăgătoare. Tehnica ei nu rămîne însă la suprafaţa clapelor, ci exploatează cu succes resursele sonore ale pianului, atingînd amploarea fără brutalitate. În Mozart (Sonata K. V. 333), „perlajul" a respectat normele stilului specific, iar în Ravel („Oiseaux tristes") au fost realizate culori destul de subtil nuanţate. De asemenea, în marele studiu în do minor de Chopin, pianista s-a simţit la ea acasă de-a lungul arpegiilor ce brăzdau claviatura, parcurse ca o agreabilă plimbare. Nu putem avea decît cuvinte bune despre puritatea cu care ne-a fost oferit temutul „Carnaval" al lui Schumann, în care pericolele pîndesc pe interpret la tot pasul, la fiece cotitură a drumului neprevăzut parcurs de inspiraţia efervescentă a compozitorului.

Din muzica poloneză, Lidia Grychtol ne-a făcut cunoscute Variaţiunile în si bemol minor de Szymanowski, lucrare amplă, dar nu dintre cele deschizătoare de drumuri, amintind oarecum ca factură de variaţiunile de Brahms pe o temă de Paganini, ale cărei considerabile dificultăţi de execuţie au fost trecute cu succes, prilejuind o demonstrare spectaculoasă a resurselor tehnice ale pianistei.

Sînt foarte puţine lucruri ce i s-ar putea reproşa Lidiei Grychtol ; dovadă şi distincţiile primite la concursurile Chopin şi Schumann. Nu se poate pretinde oricărui interpret, şi încă dintre cei tineri, să manifeste o personalitate creatoare definit conturată. Totuşi, unei asemenea autorităţi instrumentale s-ar cuveni să-i corespundă o pătrundere mai profundă şi mai diferenţiată a conţinutului muzicii. Şi am fi preferat ca pianista să-şi piardă cîteodată din seninătate în faţa problemelor de semnificaţie majoră ale artei sale, chiar cu preţul mai multor note „pe de lături"...

A. H.

PRIME AUDIŢII DE MUZICĂ ROMÎNEASCĂ

„Patru poeme pentru bariton şi orchestră" de Sergiu Natra

Reîntoarsă după triumfalul ei turneu peste hotare, orchestra simfonică a filarmonicii de Stat „George Enescu" a fost primită cu căldură de publicul bucureştean. La apariţia lor pe podiul Ateneului R. P. R., muzicanţii au fost viu aplaudaţi de o sală arhiplină şi entuziastă. Dar, la concertele de care vorbim, nu am asistat doar la reîntîlnirea publicului cu orchestra şi dirijorul ei, ci şi la reîntîlnirea publicului cu un tînăr compozitor care nu mai apăruse de mult în faţa lui.

Într-adevăr, dirijorul Mircea Basarab a inclus în programul său prima audiţie a celor „Patru poeme pentru bariton şi orchestră" de Sergiu Natra, inspirate de versurile lui Şt. O. Iosif (Cîntec sfînt), Mihail Eminescu (Cum oceanu-ntărîtat), Tudor Arghezi (Trecînd pe puntea-ngustă) şi Emil Isac (Pleoapele-mi o să se-nchidă). A clădi o lucrare *unitară* pe versurile a patru personalităţi foarte diferite fără a violenta stilurile respective nu este lucru uşor. O supunere totală faţă de caracteristicile stilistice variate nu poate duce decît la eterogen, hibrid iar, pe de altă parte, o integrare a celor patru stiluri în patul lui Procust al unui stil muzical arbitrar duce la divorţul între text şi muzică. La Sergiu Natra avem de-a face însă cu o lucrare *unitară* în care nu există ruptură între text şi muzică. Desigur că unele trăsături unesc cele patru poeme. Atît în ceea ce priveşte factura (vers rimat, caracter strofic etc.) cît şi atmosfera.

Astfel, în versurile lui Eminescu şi Isac întîlnim o murmurătoare resemnare, învăluită într-un lirism ce nu este străin nici de celelalte poeme. Tocmai acest lirism străbate muzica lui Natra, ce pare a-şi găsi sorgintea în tendinţa spre o sinteză originală a unor izvoare folclorice pe de o parte şi neo-romantice şi impresioniste pe de altă parte. „Cîntecul", construit pe o evocare de doină, ne aduce la leagănul unui copil şi deschide acest ciclu despre viaţă şi moarte. Sergiu Natra foloseşte, chiar începînd cu acest poem, procedeul unor introduceri şi interludii simfonice creatoare de atmosferă. Dacă în primul poem nu avem de-a face cu contraste pronunţate, al doilea reliefează două stări opuse — avînt întărîtat şi potolire — colorate de o paletă descriptivă bogată. Al treilea poem pare a avea funcţie de scherzo în ansamblu, dinamismul său întemeindu-se însă nu pe forma tripartită clasică ci pe alternanţa dintre imaginea sprinţară a fetei care trece podul şi elanurile lirice ale celui care o urmăreşte cu privirea şi dragostea sa... În „Cîntecul" lui Emil Isac revenim la o atmosferă generală unică, în care e plastic redată reculegerea poetului în faţa morţii şi, în acelaşi timp, acel zbor al gîndului spre înfrăţirea omului cu viaţa naturii chiar şi după moarte... Sergiu Natra tratează orchestra simfonic, amplu, punîndu-şi solistul la o încercare grea din care Octav Enigărescu nu a putut să iasă întotdeauna biruitor, orchestra acoperindu-l uneori (ni se pare că — graţie artificiilor de microfoane — o înregistrare este mai lesnicioasă decît o execuţie de concert). Ceea ce nu a realizat cîntăreţul în domeniul volumului şi, chiar, al intonaţiei, a fost larg compensat (îndeosebi la al doilea concert) de o redare a atmosferei, a expresiei pe plan mare. Expresivitatea orchestraţiei poemelor a fost scoasă în evidenţă de către Mircea Basarab care a condus cu gust şi siguranţă ansamblul interpretativ.

FR. SCHAPIRA

„Concertul pentru orchestră" de Ovidiu Varga

Recenta lucrare a compozitorului Ovidiu Varga — Concertul pentru orchestră — a fost prezentată de curînd în primă audiţie publică. Partitura foloseşte combinaţia dintre grupul instrumentelor de coarde şi cel de percuţie. Formula sonoră întrucîtva bartokiană (Varga nu utilizează însă decît o singură partidă la instrumentele cvintetului şi se dispensează de pian şi de harpă), nu l-a împiedicat pe compozitor să se situeze în tradiţia şcolii noastre naţionale.

Cele trei părţi ale lucrării sînt construite pe baza unui material tematic restrîns, expus chiar la începutul concertului. Două teme, cu profiluri net diferenţiate, apar suprapuse, în puternicul tutti cu care debutează Preludiul. Ele sînt reluate, separat, în celelalte mişcări ale lucrării : melodia modală, expusă de viori în acorduri compacte, devine tema Passacagliei (partea a II-a) iar melodia sinuoasă şi precipitată a instrumentelor grave generează fuga finală. Această economie riguroasă contribuie, în mare măsură la unitatea lucrării, alături de tratarea contrapunctică aplicată cu consecvenţă, de analogiile de construcţie şi de echilibrul tonal, realizat cu toată claritatea în ciuda abundenţei cromatismelor. Dar varietatea, tot atît de necesară unei opere artistice, nu este neglijată. Preludiul iniţial este bazat pe opoziţii puternice : conflictul dintre cele două teme suprapuse şi alternanţa unor planuri sonore diferite. Calmul măsurat al Passacagliei vine de asemenea în contrast cu mişcarea frămîntată, neliniştită a celorlalte părţi, cu desele lor schimbări de măsură. Fuga, într-un presto agitat, dobîndeşte în decursul desfăşurării mereu alte aspecte.

Un deosebit interes prezintă construcţia Passacagliei. Compozitorul aplică aici principiul tratării în canon. Insăşi tema revine, cel mai adesea, în intrările succesive ale diferitelor instrumente. Inversată, tema dă naştere unei contramelodii cu o expresie nouă. Vocile suprapuse nu folosesc, de altfel, un material muzical aparte, ci-şi innoiesc substanţa melodică graţie procedeelor contrapunctice. Singurul element inedit, a cărui primă apariţie surprinde întrucîtva, dată fiind extrema economie tematică, este o melodie cu caracter romînesc în modul doric. Mai tîrziu, după o serie de variaţiuni bazate pe aceasta, melodia reapare transpusă într-un alt mod popular, lidic-mixolidic. Această metamorfozare a unei teme diatonice este în deplin acord cu caracterul cromatic al lucrării, rezultat al îmbinării diferitelor trăsături modale. Singura obiecţiune ce se poate aduce Passacagliei este legată de realizarea punctului culminant. Către sfîrşit, după două tentative de creştere, al căror elan se frînge şi muzica dobîndeşte accente dramatice, mişcarea, pentru moment încetinită, devine de o animaţie crescîndă. Această gradaţie este însă neconvingătoare, fiind obţinută prin mijloace convenţionale de dinamizare, în neconcordanţă cu limbajul muzical evoluat al lucrării. Astfel se face că variaţiunile bazate pe şaisprezecimi sînt, de fapt, cele mai statice.

În ce priveşte orchestraţia Concertului, este de relevat modul în care sînt chemate să participe la ţesătura sonoră unele instrumente de percuţie (xilofonul, celesta, glockenspielul). Sunetele clopotelor din prima parte se încadrează, poate, mai puţin în spiritul sobru al lucrării. Dimpotrivă, sobrietatea nu ar fi fost contrazisă de o tratare mai diversă a familiei instrumentelor de coarde : o mai limitată folosire a mersului în octave dintre violoncele şi contrabaşi, şi, eventual, o utilizare mai extinsă a resurselor tehnice ale viorii.

Execuţia în bune condiţii a lucrării, în cadrul concertului din 3 aprilie crt., a însemnat un examen pentru Orchestra simfonică a Radiodifuziunii (cu deosebire partea a III-a, fuga, punînd probleme de intonaţie şi de ritmică). Dirijorului Iosif Conta îi revine meritul de a fi promovat o lucrare interesantă şi de a o fi redat cu putere de convingere.

„Mioriţa" de Anatol Vieru

Programul concertului din 27 februarie al corului şi orchestrei simfonice Radio dirijate de Edgar Cosma a inclus alături de două lucrări din marele repertoriu clasic — uvertura la „Nunta lui Figaro" de Mozart şi Dublul concert de Brahms (solişti Ştefan Gheorghiu şi Radu Aldulescu) — prima audiţie a unui oratoriu romînesc : „Mioriţa" de Anatol Vieru.

În noua sa lucrare, Vieru abordează cea mai amplă şi pretenţioasă formă vocal-simfonică. Pe lîngă dificultăţile inerente genului, alegerea, ca text, a celei mai cunoscute balade populare romîneşti implică, în plus, riscuri în faţa cărora alţi compozitori, poate, ar fi ezitat. Dar Anatol Vieru, entuziasmat de frumuseţea acestei neîntrecute producţii a genului popular, a ţinut să-şi „măsoare puterile" şi a reuşit să dea o versiune muzicală personală a „Mioriţei". Fiindcă este clar că transpunerea, într-un alt domeniu al artei, este aproape cu neputinţă de realizat. Orice tentativă artistică nu poate epuiza întreaga semnificaţie a originalului, ci constituie doar o modalitate de interpretare a acestuia. Condiţia principală este ca autorul să aibă o concepţie proprie, bine fundamentată, care să se menţină în spiritul operei luate ca izvor de inspiraţie.

Anatol Vieru şi-a propus de la început, să realizeze nu o transplantare în arta muzicală cultă a baladei populare sau un fel echivalent modern al acesteia, ci o lucrare dramatică pe acest text poetic. El şi-a luat ca exemplu Pasiunile lui Bach, de aceea a simţit nevoia să-şi subintituleze oratoriul „Agnus hominis". Compozitorul a urmărit să scoată în relief două idei pe care le-a considerat esenţiale : ameninţarea uneltirii celor doi păstori vrăjmaşi şi atitudinea, de o frumuseţe filozofică populară a păstorului moldovean. Spre deosebire de balada populară în care ideea morţii nu este atît de prezentă, în acest oratoriu ea capătă proporţii întrucîtva neaşteptate. Pregătirea crimei, neliniştea, încordarea, groaza, stăruie asupra unei mari părţi a lucrării. Acest punct de vedere al compozitorului poate suscita nedumeriri. Dar întrucît opera sa nu tinde să fie un poem pastoral, liric, ci o dramă în care se ciocnesc pasiuni omeneşti, atitudinea sa pare explicabilă. Acestea o dată admise, recunoscîndu-i-se compozitorului dreptul de a folosi textul literar într-o interpretare proprie, se poate trece la aprecieri asupra felului în care intenţiile şi-au găsit o rezolvare artistică adecvată.

Anatol Vieru a demonstrat o mare siguranţă în construirea acestui vast edificiu sonor. Scris pentru trei solişti, cor şi orchestră, oratoriul se subîmparte în opt părţi. Înlănţuirea acestora corespunde creşterii intensităţii emoţionale. Cu succes sînt realizate toate gradaţiile, culminaţiile, contrastele. Prezenţa unor elemente tematice care revin în decursul desfăşurării muzicale, contribuie la realizarea unităţii. La aceasta ajută, de asemenea, anumitele simetrii ale construcţiei. Prima parte, un preludiu ce fixează cadrul pastoral în care se va desfăşura drama, îşi regăseşte un corespondent în finalul ce restabileşte, oarecum, aceeaşi ambianţă sonoră. Celelalte părţi ale oratoriului sînt grupate cîte trei, urmărind cele două idei de bază. Recitativul şi fuga (părţile 2 şi 3), ce exprimă intenţiile ucigaşe ale celor doi vrăjmaşi, se rezolvă într-un cor a capella, în timp ce Aria şi fantezia (părţile 5 şi 6), care redau sentimentele păstorului în faţa destinului şi a morţii culminează într-o violentă passacaglia orchestrală. Tot acest principiu de construcţie şi realizarea sa pînă la cele mai mici detalii denotă un meşteşug componistic superior. Orchestraţia este de asemenea una dintre calităţile importante ale acestei partituri. Rolul orchestrei este preponderent, ceea ce dă lucrării un caracter prin excelenţă simfonic. Numărul mare al instrumentelor nu este utilizat în vederea obţinerii unei masivităţi sonore ci, mai curînd, spre o mai mare varietate de culori şi de facturi orchestrale. Momentele cele mai expresive ale muzicii sînt subliniate plastic prin sonorităţi deseori inedite. Una din cele mai răscolitoare pagini ale oratoriului este tumultuoasa passacaglie.

Corul este tratat cu o măiestrie polifonică ireproşabilă. Soliştilor, în schimb, nu li s-a rezervat un rol suficient de important. Nu numai ca dimensiune, dar şi ca interes muzical propriu-zis, aceştia sînt depăşiţi de partea orchestrală. În general, stilul lucrării este unitar şi modul în care este realizată îmbinarea dintre trăsăturile caracteristice ale cîntecului popular romînesc şi unele mijloace de expresie ale muzicii contemporane constituie o soluţie personală a compozitorului, deosebit de reuşită. Dar în cazul părţilor soliste se observă, în unele momente, o anumită incompatibilitate stilistică între structura melodică a acestora şi cea generală a lucrării. Remarca aceasta se aplică cu deosebire în partea 5-a (Aria), unde dialogul dintre păstor şi mioriţă nu reuşeşte să se încadreze în stilul oratoriului şi nu comunică ascultătorilor intenţia compozitorului.

În afara acestor inegalităţi, la care s-ar mai putea adăuga un oarecare abuz de momente culminante în primele părţi ale lucrării (prin interpretare pot fi atenuate, de exemplu în prima parte, preludium, unde orice fortissimo este cu totul prematur), oratoriul poate fi considerat ca o reală izbîndă a lui Anatol Vieru şi, de sigur, cea mai importantă dintre creaţiile sale de pînă acum. Încheierea părţii a 6-a, Fantezia, este unul din momentele cele mai realizate, o adevărată apoteoză sonoră : alegoria nunţii, acceptarea senină a morţii, înfrăţirea cu natura, întreaga semnificaţie a poeziei a fost puternic intuită de compozitor. De asemenea, nu pot fi uitate passacaglia, originală declanşare sonoră şi finalul ce se rezolvă extatic, transfigurat, încheind oratoriul în spiritul autentic al „Mioriţei" populare.

Calităţile lucrării au fost scoase la lumină cu multă înţelegere şi autoritate de interpretare dată sub bagheta dirijorului Edgar Cosma. După recentul concert al tinerilor compozitori, ce a însemnat unul din evenimentele marcante ale stagiunii muzicale, Cosma se arată din nou tălmaciul entuziast al unei prime audiţii romîneşti. Corul Radio (dirijori : Gh. Danga şi Const. Petrovici) a fost omogen şi bine pregătit. Soliştilor Iolanda Mărculescu, Ion Piso şi Octav Enigărescu le revine un merit de seamă la reuşita concertului. Dacă cei doi cîntăreţi bucureşteni sînt bine cunoscuţi prin realele lor calităţi vocale şi artistice şi prin devotamentul cu care servesc cauza muzicii romîneşti, clujanul Ion Piso a fost o adevărată revelaţie. Tenor cu mari posibilităţi şi cu o inteligenţă muzicală deosebită, el va fi oricînd un oaspete binevenit în concertele Ateneului.

ADRIAN RAŢIU

Succese romînești la concursul „P. I. Ceaikovski"

Între 18 martie și 14 aprilie curent a avut loc la Moscova Concursul internațional de pian și vioară „Ceaikovski". Este primul Concurs internațional de acest gen în U.R.S.S. și forurile conducătoare ale artei și culturii sovietice i-au acordat o importanță cu totul deosebită.

În cele ce urmează voi vorbi numai despre Concursul de vioară la care am avut cinstea să particip din însărcinarea Ministerului nostru al Învățămîntului și Culturii, la invitația comitetului de organizare a Concursului.

Concursul a fost anunțat încă din timpul Festivalului Internațional al tineretului și studenților de la Moscova și în vederea lui au fost mobilizate toate tinerele talente din Uniune. Cele douăzeci și două de conservatoare din U.R.S.S. au pregătit astfel cu multă seriozitate o seamă de violoniști, din care au fost trimiși la Moscova, în vederea Concursului, circa 40. Dintre aceștia au fost selecționați printr-o verificare foarte riguroasă nouă candidați, din care au rămas să participe la Concurs opt.

Țin să subliniez din capul locului înaltul nivel de pregătire al candidaților sovietici. În afară de faptul că toți au urmat sau urmează aspirantura cu profesori ca Oistrah, Eidlin, Țiganov ș.a., o seamă dintre aceștia sînt deja titularii unor importante premii la concursuri internaționale și chiar concertiști în străinătate.

Programul concursului a prevăzut 19 lucrări obligatorii, în frunte cu Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Ceaikovski, apoi Melodia, Valsul scherzo, Meditație ș.a. Regulamentul prevedea, de asemenea, „Basmul" de Taneev, „Recitativul și toccata" de Mostras și „Tema cu variațiuni" de Levitin.

Cunoașterea și introducerea acestor piese ruse și sovietice în repertoriul cerut la Concurs a fost utilă. Într-adevăr, în ele vibrează cu putere nostalgia, grația și exuberanța specifică poporului rus și prin ele se poate îmbogăți sufletul celui ce le interpretează, ca și al celui ce le ascultă. Introducerea, în etapa eliminatoare, a unei piese din țara de baștină a concurenților a făcut posibilă cunoașterea și prețuirea muzicii respective, contribuind simțitor la strîngerea relațiilor de prietenie.

Deschiderea Concursului a avut loc în sala mare a Conservatorului „Ceaikovski", în prezența celor mai marcante personalități ale vieții politice și culturale sovietice în frunte cu N. S. Hrușciov. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de ministrul Culturii, N. A. Mihailov. Aspectul sălii era impresionant. În asistență se aflau peste 500 de profesori de la Conservatoarele și Școlile de muzică din Uniunea Sovietică. Pentru celelalte locuri se făcea coadă, pînă tîrziu noaptea — ceea ce dovedește marele interes stîrnit în rîndurile publicului de această competiție. Concursul a fost urmărit cu multă atenție și de o seamă de muzicieni și studenți romîni aflați la Moscova, printre care Anatol Vieru, Mauriciu Vescan, George Bălan ș.a.

Cu acest prilej l-am revăzut și pe muzicianul I. Koganov, șeful catedrei de vioară de la Conservatorul din Kazan și care face o mare propagandă muzicii noastre. Astfel Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, Cvartetul de Ion Dumitrescu, Studiile de Feldman etc. etc. au fost introduse în programele Conservatorului și menționăm de asemenea că I. Koganov este cel care a cîntat în primă audiție în U.R.S.S., Sonata a III-a pentru vioară și pian de George Enescu.

Membrii juriului au fost personalități artistice de notorietate mondială ca A. Haciaturian, D. Oistrah, G. Barinova, L. Kogan, E. Kapp, O. Țiganov, K. Mostras, (U.R.S.S.) și H. J. Morhange (Franța) E. Zimbalist (S.U.A.), A. Plocek (Cehoslovacia), F. Newman (Marea Britanie) ș.a. (maestrul George Georgescu a făcut parte din juriul pentru pian).

Concursul s-a desfășurat în trei etape.

La prima probă au fost prezenți 24 concurenți aparținînd U.R.S.S., R. P. Chineze, Argentinei, Australiei, Statelor Unite, Marii Britanii, Spaniei, Israelului, Coreei, Canadei și R. P. Romîne.

Ștefan Ruha concurează

La proba a doua au rămas 17 concurenți iar în finală (proba a 3-a) au intrat 13 candidați care au fost distinși cu premii și diplome de onoare.

Premiul I a fost acordat lui Valeri Klimov, fost elev al școlii Stolearski și al lui David Oistrah la Conservatorul din Moscova. El urmează în prezent cursul de aspirantură al lui David Oistrah, Klimov este premiatul Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților din 1951 de la Berlin, precum și al concursurilor „Ondricek" din 1956 de la Praga și „Marguerite Long — Jacques Thibaud", din 1956 de la Paris. Klimov a apărut cu o concepție de mare sobrietate, un ton cald și o tehnică serios lucrată care îi dau posibilitatea să exteriorizeze frumos ceea ce simte și gîndește.

Premiul al II-lea a revenit lui Viktor Pikaizen. Temperament violonistic prin excelență, cu posibilități tehnice mari, dispunînd de o sonoritate caldă, cu deosebire în registrul piano, Pikaizen este laureat al Concursului „Kubelik" din 1949 de la Praga, „Regina Elisabeta" din 1955 de la Bruxelles și „Marguerite Long" — Jacques Thibaud din 1957 de la Paris. Este demn de subliniat faptul că deși este un violonist recunoscut de aceste concursuri internaționale și care întreprinde turnee de succes în străinătate, Viktor Pikaizen nu pregetă să studieze aspirantura cu maestrul său David Oistrach. Ce minunat exemplu, pentru tinerii violoniști de pretutindeni!

Premiul III a revenit lui Ștefan Ruha de la Cluj, ale cărui posibilități de exprimare sînt largi. Violonistica sa se caracterizează printr-un brio excepțional — ceea ce i-a atras în bună măsură succesul — (Ruha a repurtat, cum se știe, Premiul I la Concursul național de vioară din 1953). Violonistica lui Ruha caracterizată printr-o posesiune captivantă a instrumentului — de unde o cursivitate a execuției care impresionează — a stîrnit, cu deosebire la ultima probă cînd a cîntat în chip strălucit Concertul de Ceaikovski, entuziasmul sălii. Țin să mai arăt că Ștefan Ruha este un violonist care își iubește enorm arta. Chiar în timpul călătoriei cu avionul spre Moscova studia neobosit, la vioară, în vederea Concursului. În urma succesului repurtat, Ruha a concertat la Moscova, Harkov, Odessa și Chișinău, fiind pretutindeni aclamat. Ruha a imprimat, de asemenea la Radio, Scherzo și meditație de Ceaikovski, Ciaconna de Vitali și Poloneza în la major de Wieniawski.

Celelalte premii au revenit lui Mark Luboțki (Moscova), Viktor Liberman (Leningrad), Valentin Juk (U.R.S.S.), Joyce Flissler (S.U.A.) și Zoria Șihmurzaeva (Kazan).

Premiile au reprezentat nu numai distincții de onoare ci și importante sume de bani care au variat între 25.000 ruble (pr. I.) și 5000 ruble (pr. VIII).

Au primit diplome de onoare și bani Nina Beilina (Leningrad), Jean Termerkelian (Erevan), Mary Beril Kimber — fostă elevă a maestrului Enescu (Australia), Emil Kamilarov (R. P. Bulgaria) și Varujan Cozighian (R.P.R.).

Distribuirea premiilor și diplomelor de onoare a fost făcută într-un cadru deosebit de solemn de către compozitorul Dmitri Șostakovici, președintele Comitetului de organizare a Concursului, de față fiind, întocmai ca și la deschidere, cele mai reprezentative personalități politice sovietice.

Importanţa acestui concurs o socotesc deosebită. A fost un concurs greu prin cuprinsul programului, prin multiplele şi variatele probe cerute şi care au reprezentat tot atîtea mijloace de exprimare în vederea exteriorizării unei gîndiri, cu necesitate, mature. Aşa cum am arătat cînd am avut cinstea să vorbesc la postul de Radio Moscova, introducerea în etapele eliminatorii, atît a Sonatelor de Bach cît şi a Capriciilor de Paganini, a făcut să fie atinse unele din condiţiile importante de formare artistică a unui violonist.

Promovarea în etapa a III-a a fost foarte dificilă şi majoritatea participanţilor la etapa a II-a au dovedit un nivel înalt. Această aleasă ţinută artistică a fost hotărîtoare pentru reuşita concursului. Participarea atîtor violonişti din ţări şi şcoli diferite a însemnat, pe de altă parte, o importantă şcoală de cunoaştere a diferitelor stiluri violonistice, fiecare violonist prezentînd caracteristicile atît ale poporului căruia aparţine cît şi şcolii care l-a format. Au apărut astfel diferite forme de a cînta la vioară, a căror valabilitate este în funcţie de gîndirea ce stă la baza lui. Desigur că o oarecare lipsă de austeritate ce s-a observat la unii violonişti nu a fost totdeauna în favoarea unei înalte ţinute artistice.

Renumita şcoală sovietică de vioară, aşa cum s-a prezentat prin valoroşii ei participanţi la acest concurs, şi-a confirmat din nou înaltul ei nivel artistic. Ea se caracterizează printr-o sonoritate pe cît de caldă pe atît de bogată şi prin multiplele şi precisele-i mijloace de exprimare. Gîndirea muzicală care stă la baza ei e sobră şi de bun gust.

Concursul a reprezentat şi pentru şcoala violonistică romînească un indiscutabil succes, — ceea ce de altfel a fost remarcat şi subliniat de maeştrii Oistrah, Tîganov, Timbalist, Mostras în diverse ocazii, atît la radio cît şi în presă. (Remarcăm, în treacăt, că Varujan Cozighian a fost unul dintre cei mai tineri participanţi la acest concurs).

Faptul că ţara noastră a participat cu doi candidaţi — unul distins cu premiul III, celălalt cu diplomă de onoare — ne dă dreptul să privim cu încredere atît tinerele talente răsărite din mijlocul poporului nostru cît şi şcoala violonistică romînească.

Moştenirea marelui nostru muzician George Enescu a fost şi trebuie să fie marele îndreptar al tuturor celor ce se consacră viorii. Respectul textului muzical, căldura şi sensibilitatea aduse în tălmăcirea acestuia şi care sînt specifice poporului nostru, valorificate toate printr-o muncă organizată şi susţinută cu neştirbită consecvenţă, sînt sortite să ne aducă, pe viitor, succese pe care prietenii noştri sovietici şi alături de ei oamenii de artă şi cultură de pretutindeni le aşteaptă de la noi.

Prof. GARBIS AVACHIAN

Al treilea festival republican

Acţiunea de descoperire şi, apoi, de şlefuire a minunatelor mlădiţe talentate aflate în sînul poporului nostru, este urmărită de forurile îndrumătoare ale artei cu multă atenţie, cu o deosebită grijă. În ultimii ani, rezultatele acestei nobile misiuni, ce revine în fond tuturor celor ce mai de aproape sau mai de departe se ocupă de cultivarea tinerelor talente, şi-au aflat o grăitoare afirmare în cadrul Festivalurilor Republicane.

Cel de al treilea Festival desfăşurat la Bucureşti între 7 şi 14 aprilie a.c., la care au participat atît cele mai de seamă personalităţi ale artei şi culturii noastre, cît şi un numeros public, a îmbrăcat un aspect sărbătoresc. O notă caracteristică Festivalului a constituit-o prezenţa, în număr mai mare ca de obicei, a „copiilor minune“. Într-adevăr, şcolile de muzică de 7 şi 12 ani, au trimis o seamă de asemenea elemente, excepţional de talentate, care au stîrnit admiraţia tuturor celor ce le-au urmărit.

Ar fi desigur greu să cuprindem aici tot ce s-a perindat pe podiul Ateneului, al sălilor Dalles sau al Teatrului C.C.S. în decurs de o săptămînă. Nu putem să nu menţionăm însă unele... miniaturi umane ca Lidia Creangă din cursul preşcolar al Şcoalei de muzică nr. 1 de 7 ani din Bucureşti (clasa de pian a prof. Gh. Moscu), care a cîntat cu o corectitudine exemplară partea I-a a Sonatinei de Köhler, Gabriela Ijak din Oraşul Stalin (clasa de vioară a prof. S. Bimel), care a prezentat în neaşteptat de bune condiţii o mişcare din Concertul al IV-lea (re major) de Mozart, Silvian Iţicovici (clasa de vioară a prof. Lucia Burada de la Iaşi), care a redat cu precizie şi mult aplomb un concert de Seitz, Eugen Sîrbu (clasa de vioară a prof. Nachmanovici din Galaţi), executant avîntat al unui „joc“ de Th. Gruss, Michaela Blănaru (clasa de pian a prof. Gh. Moscu din Bucureşti), care a cîntat un Menuet de Bach şi un Andantino de Haydn, cu o siguranţă pe care i-ar fi putut-o invidia chiar un interpret matur, apoi violoncelistul de indiscutabil viitor artistic Andrei Felsner (clasa prof. Mihai Orlov Bucureşti), despre care putem spune nu numai că a executat dar chiar a interpretat, cu o mare puritate de sunet, şi cu sensibilitate, Idila Savoyardă de Röver ; vom cita de asemenea cuplul alcătuit din Jacques Mendelsohn (clasa de violoncel a prof. Paul Ochialbi-Bucureşti) şi micul pianist Gero Segall, care au prezentat cu deosebită claritate o serie de variaţii de Jordan, apoi Ronai Ştefan (clasa de pian a prof. P. Amiraş — Cluj), care a înfăţişat în condiţii tehnice foarte bune, Arabesque de Schumann, Cornelia Vasile (clasa de vioară a prof. Viorica Weinberg-Timişoara) care a executat „Perpetuum mobile“ de Novacek cu o tehnică impresionantă, de adevărată virtuoză, Angela Gavrilă (clasa de o vioară a prof. O. Nicolaevici-Timişoara), a cărei bravură s-a vădit în „Dansul ţărănesc“ de C. Dimitrescu, Andrei Agoston (clasa de vioară a prof. Paula Kouba-Cluj), care a cîntat de-a dreptul cuceritor Preludiu şi fugă de Pugnani-Kreisler, şi încă o seamă de alte promisiuni care nu sînt mai prejos decît cei menţionaţi — ca trompetistul Petre Rusu, fagotistul Constantin Catianis, violoncelista Alexandra Gutu, violonistul Vasile Chiriţă etc. etc.

S-a prezentat apoi acel tineret din rîndurile căruia s-au ridicat elemente cunoscute în lumea muzicii, care şi-au arătat noile lor realizări, noile progrese. Una dintre cele mai înzestrate tinere pianiste este Viorica Diaconu, din ultimul an al şcolii medii de muzică (clasa prof. Cici Manta). Dincolo de tehnica sa suplă şi şlefuită, Viorica Diaconu a dovedit în „Preludiu şi fuga“ de Bach, transcrisă de Szanto, că ea gîndeşte cele ce cîntă, că ştie să construiască o linie frumoasă şi să dea totodată glas emoţiei ce o stăpîneşte.

Am urmărit de asemenea cu interes pe Crimhilda Cristescu (clasa de pian a prof. Ada Năsturel), ale cărei însuşiri au fost recunoscute şi la diferite competiţii internaţionale. Tînăra pianistă depune necontenite şi lăudabile eforturi de a se depăşi în realizările sale, uneori chiar prea mari (judecînd după faptul că a atacat Bourrée de George Enescu). Vom face cu acest prilej remarca, de ordin general, că uneori profesorii dau elevilor, pe care îi preţuiesc, sarcini ce se dovedesc grele — nu atît în ceea ce priveşte execuţia propriu-zisă cît realizarea justă a concepţiei ce a stat la baza lucrărilor alese. Părerea noastră este că o proporţionare a sarcinilor mai degrabă înlăuntrul decît dincolo de puterea de înţelegere a copiilor va da rezultate, pe viitor, şi mai strălucite.

Dar să trecem la tinerii din conservator. Aici munca artistică îmbracă un alt aspect, se mişcă pe un plan desigur superior, exigenţele sînt sporite, criteriile de apreciere, majore.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, prima instituţie de învăţămînt artistic din ţara noastră, a reuşit în anii din urmă să organizeze multiplele şi variatele forţe instrumentistice studenţeşti într-o orchestră cu un frumos nivel tehnic. Se cîntă cu atenţie, pe cît se poate curat şi, ceea ce este de subliniat, cu mult interes din partea celor participanţi, către realizări cît mai valoroase.

Acestea au putut fi constatate în cadrul Festivalului Republican cînd sub conducerea îndrumătorului ei, dirijorul Mircea Basarab, orchestra a executat uvertura „Egmont“ de Beethoven, iar sub bagheta studentului Hugo Huss din ultimul an, clasa profesorului Constantin Silvestri, Simfonia a IV-a, „Tragica“, de Schubert. În cadrul concertului am apreciat în mod deosebit pe solistul Peter Şopov din anul al treilea (clasa maestrului Dimitrie Dinicu), care a interpretat poemul concertant pentru violoncel şi orchestră de Florin Eftimescu. Este măgulitor pentru noi faptul că spre Conservatorul din Bucureşti se îndreaptă elemente înzestrate şi de peste hotare. Maestrul Dinicu, care a dat la iveală o pleiadă întreagă de valoroşi violoncelişti în frunte cu Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov, are satisfacţia, sîntem siguri, de a face să beneficieze de preţioasele sale îndrumări încă un element dotat cum este Peter Șopov. El are multă sensibilitate, cîntă cu un ton cald, frazează cu îngrijire, elemente ce i-au atras un frumos și meritat succes.

La cîteva seri după aceea am deslușit încă un violoncelist promițător, în persoana studentului Petre Baciu de la Conservatorul Gheorghe Dima din Cluj, clasa profesorului George Iarosevici. În Adagio și Rondo de Weber-Piatigorski el s-a distins prin frumusețea sunetului și calitatea superioară a interpretării.

În simțitor progres l-am aflat pe violonistul Ilarion Ionescu Galați, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", clasa profesorului George Manoliu, care a executat Rondo capricioso de Saint-Saëns cu un ton cald, just, mare și cu multă facilitate. Din clasa profesorului Geantă este de relevat Avy Abramovici pentru muzicalitatea deosebită, pentru violonistica sa șlefuită. El a cîntat piesa „Din țara mea" de Smetana cu multă vitalitate, iar cunoscutul „mit" al lui Szymanovski „Fîntîna Aretuzei" — unde calitatea acompaniamentului pianistei Ghita Șapira a avut un rol de seamă — cu un remarcabil simț poetic.

Oarecum în afara Festivalului, am urmărit, parțial, la Studio-ul Ateneului și recitalul violonistului Petre Lefterescu, de asemenea elev al profesorului Ionel Geantă. Petre Lefterescu are maturitate artistică și posibilități de interpretare largi. El a trecut cu ușurință de la Ciaconna de Bach la piese romînești, printre care un simțit „Cîntec din popor" de Mircea Bîrsan și un suav „Cîntec de leagăn" de Zeno Vancea, vădind un meșteșug ales și un gust format. Alexandra Zorleanu din clasa de pian a prof. Florica Musicescu, distinsă la Festivalul de la Moscova cu Premiul III, care a prezentat „Pavană" de George Enescu și „Sugestie diabolică" de Prokofiev, dovedindu-se o dată mai mult o interpretă serioasă care știe să beneficieze de valoroasele îndrumări ale profesoarei sale precum și pe Elisabeta Gregorian, din clasa de clarinet a profesorului Dumitru Ungureanu, care dispune nu numai de un ton cald și discret, de o captivantă frumusețe, dar care aduce și poezie în interpretările sale.

Un larg comentariu s-ar cuveni consacrat exclusiv cîntăreților. Tablouri din operele „Faust" de Gounod și „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski, precum și întreaga operă „Don Pasquale" de Donizetti au fost prezentate pe scena Teatrului Consiliului Central al Sindicatelor sub îndrumarea dirijorilor Jean Rînzescu, Panait Cottescu și Hero Lupescu, a muzicienilor Jean Bobescu, Gheorghe Culibin și Robert Rosensteck, numai de către studenți. Aceștia au susținut cu măiestria unor artiști formați, spectacole în toată puterea cuvîntului. Sînt de citat Elena Dima Toroiman, Elena Popovici-Guriță, Adrian Stor, Bogdan Mugurel, Constantin Gabor, Dumitru Brebenel ș.a. atît pentru remarcabilele lor însușiri vocale cît și pentru cele actoricești. Bogdan Mugurel, care are o voce de o deosebită căldură și culoare (deși deocamdată încă reținută), va putea realiza toate progresele sperate, printr-un studiu metodic și serios.

O voce care s-a făcut remarcată și pe scena Teatrului de operă și balet (timbru catifelat, căldură comunicativă) este aceea a sopranei Elena Dima Toroiman. Ea a cîntat în chip foarte expresiv.

Un alt element care a vădit multă forță și claritate — deși registrul acut s-ar cere mai stabilizat în ce privește intonația — este tenorul Adrian Stor.

Calități vocale și scenice alese a dovedit și Constantin Gabor, în „Don Pasquale".

Mai sînt încă de citat realizările pozitive ale clasei de muzică de cameră a profesorului Alexandru Theodorescu prezentă la Festival cu Trio-ul alcătuit din pianistul Alexandru Grossu, violonistul Avy Abramovici, violoncelistul Peter Șopov, cum și ale unor talente remarcabile ca pianista Marieta Leonte din clasa profesoarei Lydia Cristian, Șerban Rusu (clasa de vioară a prof. George Manoliu), Eugen Ciceu (clasa de pian a prof. Ana Pitiș), Rodica Doroftei (clasa de vioară a prof. Rosy Stern), Lidia Geran (clasa de flaut a prof. Mircea Mihai-Timișoara) și încă alții.

Relevăm abnegația și interesul cu care membrii juriului, profesori de la Conservatoare și școli de muzică, au urmărit, în frunte cu președintele prof. Dim. Dinicu, seri de-a rîndul, cu atenție încordată, această impresionantă desfășurare a tinerelor talente.

Festivalul ne-a apărut deosebit de important atît prin descoperirile prezentate cît și ca stimulator al energiei lor, al activității artistice a tineretului, pe care îl obișnuiește de timpuriu cu manifestările în public.

Cele mai sus arătate ne dau dreptul să privim cu mare încredere și cu adevărată mîndrie, viitorul artei interpretative și în general al muzicii noastre, atît de luminos reprezentate la cel de al treilea Festival Republican.

J.—V. PANDELESCU

Matthäus Passion

În luna martie a.c., viața muzicală a Capitalei a cunoscut un eveniment important : în sala Ateneului R.P.R. a răsunat pentru a doua oară — după 28 de ani de la prima audiție din București — marele oratoriu „Matthäus-Passion" de J. S. Bach. Această grandioasă lucrare, una din capodoperele muzicii universale, a deschis, după descoperirea și executarea ei de către F. Mendelssohn Bartholdy în anul 1829 la Berlin, drumul unei entuziaste mișcări muzicale, pentru propagarea operei lui J. S. Bach. Astăzi „Matthäus Passion" figurează în repertoriul tuturor ansamblurilor mari din întreaga lume.

Este lăudabil faptul că Filarmonica de Stat „George Enescu", care ne-a prezentat în ultimii ani opere vocal-simfonice ca „Missa solemnis" de Beethoven, „Recviemul" de Mozart, „Missa în si" de Bach și altele, a executat în patru seri consecutive această dificilă lucrare sub bagheta lui Constantin Bugeanu.

Constantin Bugeanu este un dirijor cu o gîndire muzicală personală și interesantă. El nu s-a mulțumit cu o interpretare tradițională, ci a încercat să reliefeze în acest oratoriu o latură, care în mai toate execuțiile anterioare, dar mai ales în cele de la Leipzig, a fost pusă pe planul secund, și anume dramatismul.

De altfel, „Matthäus-Passion" este considerat în general un oratoriu epic, în care numerele cu caracter dramatic sînt foarte puține față de cele epice, spre deosebire de celălalt oratoriu de J. S .Bach „Johannes Passion". Corurile care participă direct la acțiune sînt foarte puțin dezvoltate, în general nu depășesc 8 măsuri, pe cînd ariile, care nu participă direct la acțiune, iau o proporție foarte mare și ca număr și ca dezvoltare. Concludent în această privință poate fi corul „Să se răstignească...", care deși constituie un moment important în construcția dramatică a oratoriului, este o expoziție de fugă de numai 8 măsuri. Nu încape îndoială că J. S. Bach ne-a dezvăluit în „Matthäus Passion" o mare dramă umană, însă nu cu mijloace dramatice „exterioare", (cu excepția a două numere : „Fulgere, tunete..." și recitativul „Și iată, catapeteasma templului..."), ci printr-o trăire mai profundă, interioară a acestei drame.

Concepția dirijorului a ieșit cel mai clar în evidență prin interpretarea recitativelor pe care acesta le-a acompaniat la clavecin. Povestitorul (Evanghelistul) nu și-a mai îndeplinit rolul în sensul strict al cuvîntului. El nu a expus pur și simplu textul biblic, ci a participat activ la desfășurarea acțiunii dramatice. Ariile și coralele erau încadrate organic în mersul acțiunii, dirijorul reușind astfel să imprime lucrării o unitate formală iar prin eliminarea pauzelor între numere, o cursivitate perfectă a acțiunii.

Cele patru concerte au fost, cum era și de așteptat, de o valoare artistică diferită. Primul putea fi considerat drept repetiție generală, în care au existat încă neînțelegeri între dirijor și orchestră, între dirijor și soliști. Intrările corului erau de multe ori șterse și unii dintre soliștii vocali au „luptat" încă cu stilul acestei muzici.

Ne vom ocupa mai îndeaproape de execuția a doua, cea mai realizată, pentru că în ultimele s-a simțit o oboseală vocală, de altfel justificată, a soliștilor. Reușita acestui concert ne-a demonstrat încă odată că posedăm forțe artistice de seamă. Au existat în acest concert momente de un elevat nivel muzical ca de pildă : duetul dintre soprano și alto „Și astfel e prins Isus", corul „Fulgere, tunete..." (în ciuda neatenției viorilor, care au intrat în pauză), ariile „Iubirea lui ne mîntuește" și „Îndură-te doamne..." și recitativul „Și de la ceasul al șaselea...". Toată scena morții, culminînd în coralul „În ceasul meu din urmă, doamne", a fost realizată pe un plan cu totul deosebit. Dirijorul a avut fericita inspirație de a lăsa coralul sus-amintit fără acompaniament orchestral, realizînd astfel un moment de mare tensiune dramatică.

Soliştii vocali şi instrumentali s-au achitat, în general, onorabil de greaua lor misiune. Tenorul Valentin Teodorian, muzician sensibil, cu o voce plăcută, bine timbrată şi cu toate însuşirile care se cer rolului „Evanghelistului" în acest oratoriu, a cîntat, din punct de vedere stilistic inegal. Pe lîngă pasaje de mare frumuseţe, ca de pildă recitativele sus amintite şi ariile „O durere" şi „Vreau să veghez lîngă Isus", a avut şi unele scăderi. Ceea ce-i reproşăm lui Valentin Teodorian este că uneori a exagerat în intenţia lui de a da rolului său un sens dramatic, a părăsit deseori stilul oratoriului, încît ni s-a părut cîteodată că auzim o operă italiană (glisando la sfîrşitul frazelor, patetism emfatic, declamaţii exagerate etc.), însă părţile pozitive din fericire au dominat şi ne exprimăm convingerea că la o eventuală reluare, acest valoros interpret va fi la înălţimea posibilităţilor sale.

Surpriza concertului a constituit-o baritonul Nicolae Florei, care a interpretat rolul lui Isus cu nobleţe şi căldură, dînd dovadă de o voce sonoră şi pătrunzătoare, deşi s-a îndepărtat uneori de la stilul oratoriului. Demn de relevat este recitativul „Beţi dintru acesta toţi" şi „Eli lama..."

Pe un plan cu totul superior s-au prezentat solistele Emilia Petrescu — soprano şi Martha Kessler — alto. La aceste două interprete s-a simţit o adîncă înţelegere a specificului muzicii lui Bach şi o colaborare perfectă în redarea duetului — unul din momentele cele mai reuşite ale concertului. Emilia Petrescu are în plus o mare siguranţă şi o perfectă stăpînire a aparatului vocal. Cele două arii, mai cu seamă „Iubirea lui ne mîntuieşte" au satisfăcut — în ciuda unor oscilări de intonaţie — cerinţele cele mai pretenţioase ale cunoscătorilor muzicii lui Bach. Martha Kessler este în plin progres vocal. Vocea ei ne-a părut la ultimele concerte mai sonoră şi mai colorată. Dacă va reuşi să şi-o stăpînească complet, va realiza împreună cu Emilia Petrescu, un ideal duet vocal. În ariile „Penitenţă în remuşcare", dar îndeosebi în frumoasa arie „Îndură-te, doamne", a oferit publicului reale emoţii artistice.

Alexandru Voinescu a interpretat rolurile lui Petru, Marele preot, Iuda şi Pilat, încercînd să diferenţieze fiecare personaj, ceea ce a şi reuşit în mare măsură. El a forţat pe-alocuri, vocea devenind aspră şi prea declamatorie. În general însă a satisfăcut cerinţele partiturii.

Alegerea eminentului cîntăreţ şi interpret Nicolae Secăreanu, pentru rolul ce-i revenea în acest oratoriu, ni s-a părut nejudicioasă, întrucît solistul nu s-a încadrat, în cele două arii cîntate, în stilul lucrării. Singurul recitativ „Iar în amurgul zilei" ne-a satisfăcut într-o oarecare măsură.

Soliştii instrumentali au corespuns în genere exigenţelor. Orchestra putea fi mai redusă ca formaţie, dar o mai mare atenţie a orchestranţilor ar fi contribuit la realizarea unei sonorităţi mai rotunjite — de o mai bună calitate.

Corul bine pregătit de maestrul D. D. Botez (dirijor adjunct V. Pîntea) a contribuit din plin la reuşita concertului. Ne exprimăm unele rezerve în legătură cu corul introductiv, în care cele două coruri (corul dublu) erau dezechilibrate. Pe deasupra, corul de copii a fost prea mare şi deci prea puternic, iar orchestra a dominat categoric întregul ansamblu coral. Momentul cînd mulţimea cere eliberarea lui Barabas a răsunat neconvingător, fără forţă. La orgă a cîntat H. Plattner.

Felicităm pe toţi acei care printr-o susţinută muncă au contribuit la reuşita execuţiei şi dorim să avem cît mai des ocazia să ne reîntîlnim cu asemenea manifestări de artă

A. PORFETJE

Tineri dirijori

În ultimii ani, conducerea filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti, a programat mai mulţi tineri dirijori, de un remarcabil talent. Astfel am putut asculta interpretările reuşite ale unor înzestrate talente ca Sergiu Comissiona, Mircea Cristescu, Theodor Costin şi alţii. De curînd a debutat la pupitrul filarmonicii bucureştene şi *Paul Popescu,* absolvent al Conservatorul „Ciprian Porumbescu", fost elev al maeştrilor George Georgescu, C. Silvestri şi Theodor Rogalski, actualmente prim dirijor al Filarmonicii de Stat „Banatul" din Timişoara.

Paul Popescu este înzestrat cu o muzicalitate pronunţată, înclinată spre lirism, şi posedă o gestică expresivă, clară şi variată. Tînărul interpret prezintă afinităţi cu muzica dramatică şi neoromantică. În ultimul timp îl atrage tot mai mult muzica contemporană, atît cea universală cît şi cea romînească, înscriind numeroase piese de acest gen în repertoriul său.

Cu ocazia debutului său în Bucureşti, la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", el a redat convingător Simfonia a X-a de Şostakovici, lucrare de o amplă respiraţie, cu un conţinut care reflectă zbuciumul şi frămîntările sufleteşti ale artistului secolului nostru. Interpretarea a intuit dramatismul şi mai ales momentele tragice ale punctelor culminante din dezvoltarea părţii I-a. În partea a doua a Simfoniei, interpretul a imprimat un tempo mai rar, care credem că nu a fost în intenţia compozitorului ; muzica a pierdut acel „vîrtej", acea obsesie ritmică specifică. În partea a treia, Paul Popescu ne-a impresionat cel mai mult prin simplitatea interpretării sale, fără prea multe respiraţii, fără accente şi fără intenţii de „rubato", redîndu-ne o durere interiorizată, cu nuanţe meditative, nostalgice.

În final el a echilibrat sonorităţile stridente ale alămurilor (de care autorul abuzează în această parte) şi a dezvăluit cu multă abilitate unele accente de grotesc, întîlnite adesea în arta lui Şostakovici. Paul Popescu s-a dovedit şi un bun acompaniator, participînd cu discreţie şi fineţe la „Divertismentul pentru violoncel şi orchestră" de Haydn, şi cu pasiune, redînd avîntul romantic al poemului enescian pentru acelaşi instrument şi orchestră, prin respiraţii mari, nefragmentate.

Solistul concertului, Radu Aldulescu, ne-a impresionat plăcut prin tonul său amplu, frumos timbrat, penetrant, precum şi prin tehnica sa îngrijită.

Concertul a constituit un real succes în faţa auditorilor, care au răsplătit cu vii aplauze pe interpreţi.

*

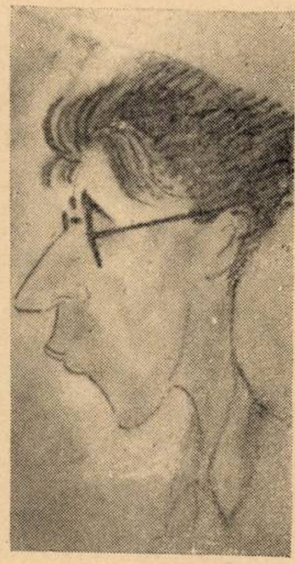
În seara zilei de 25 aprilie a.c. a avut loc în sala Ateneului R.P.R., concertul orchestrei simfonice a cinematografiei sub conducerea lui Mircea Cristescu.

Tînărul dirijor are meritul de a ne prezenta programe interesante şi variate, promovînd în afară de muzica romanticilor, şi numeroase lucrări preclasice şi clasice precum şi lucrări ale compozitorilor contemporani mai puţin cunoscute la noi.

La concertul amintit am avut prilejul să ascultăm Suita a III-a de Bach, pentru coarde şi un mic grup de suflători, obişnuitul fundament armonic susţinut de clavecin. Interpretarea sobră a reliefat spiritul unei polifonii de o natură mai armonică, cu o sonoritate mai rotundă şi nu cu prea multe nuanţe aparte, care adesea ne deformează stilul muzicii lui Bach. O anumită reţinere sau mai bine zis o interiorizare a apropiat execuţia de muzica de cameră, un fapt demn de toată lauda, căci muzica lui Bach, chiar cînd este concepută pentru orchestră, rămîne tot expresia unei muzici de cameră.

În concertul nr. V de Beethoven pentru pian şi orchestră a existat o perfectă fuziune între interpretarea aleasă a pianistului Mîndru Katz şi a orchestrei. Tonului expresiv al pianistului, de o calitate superioară, cu un „perlaj" reuşit în partea a doua, o amplă sonoritate în acordurile părţii întîi şi energic, impetuos în partea a treia, i-a răspuns participarea expresivă a acompaniamentului, care de astădată în dialoguri, a căpătat o mare intensitate şi pregnanţă, conturînd mai degrabă „o simfonie concertantă".

În partea a doua a concertului, Mircea Cristescu ne-a redat Simfonia "Mathis pictorul", una din cele mai inspirate lucrări ale lui Paul Hindemith. Compozitorul a compus opera cu acelaşi nume, din care simfonia cuprinde trei părţi : „Concertul îngerilor", „Punerea în mormînt" şi „Tentaţia Sfîntului Antoniu" inspirate din minunata realizare a pictorului Grünewald (1455—1528). Hindemith ne apare în această operă, ca un continuator al tradiţiei Brahms-Reger, cu un mai pronunţat spirit polifonic neoclasic. Melodica sa este nobilă, cu un colorit arhaic, folosind adesea coralul drept cantus firmus. Sistemul său armonic este clar, bazat pe sistemul „cvartelor", cu o precisă funcţionalitate. Desigur că sarcina dirijorului a fost foarte grea, în primul rînd prin faptul că orchestrele noastre „simt" credem, mai puţin muzica polifonică, avînd afinităţi cu stilul armonic al romanticilor. Dozarea sonorităţilor orchestrale, în care alămurile au avut un mare rol, nu a fost în cazul de faţă tocmai uşoară. Mircea Cristescu a imprimat lucrării o concepţie personală prin acel calm, acel simţ al echilibrului, fără contraste prea mari şi cu o sonoritate nu prea puternică, eliminînd „monumentalul“. În prima parte, foarte frumos i-a reuşit tălmăcirea coralului „Es singen drei Engel“, apropiindu-se de o simplitate populară a melodiei. „Allegro-ul de sonată“ a fost bine construit, parcă dintr-o singură respiraţie pînă la momentul dezvoltării ; acesta nu credem însă că a fost prea bine gradat, deoarece punctul culminant, în care se reia coralul contrapunctat cu tema Allegroului, ne-a apărut într-o sonoritate mult prea amplă faţă de restul părţii. Dacă aceasta a întunecat oarecum interpretarea părţii medii a primei părţi, repriza şi coda au constituit o reuşită.


MIRCEA CRISTESCU
văzut de P. Şerban

În partea a doua („Punerea în mormînt“), se cere o expresie tristă, opusă atmosferei primului tablou. Mircea Cristescu a reuşit să nu cadă într-un tragism, care credem că nu-şi avea locul, îmbinînd muzica aceasta apăsătoare, cu nuanţe funebre, cu un sentiment de o puternică linişte. Un moment deosebit realizat l-a constituit simplitatea „pizzicatelor“, peste care se desfăşoară o melodie nostalgică. În partea a treia ne apare tabloul „Tentaţia sfîntului Antoniu“ pe de o parte cu viziuni ciudate, demonice. reprezentate printr-o muzică cu linii melodice, întortochiate, cu formule de ritmuri obstinate, pe de altă parte cu o imagine dulceagă a unei muzici mai erotice, ca în cele din urmă să apară coralul, „Lauda Sion Salvatorem“, simbol al purificării, continuat de un imn de slavă „Aleluia“, ce încheie lucrarea. Dacă Fuga din acest final a fost de data aceasta bine gradată, dacă coralul ne-a apărut frumos realizat sub aspectul melodic, momentele liniilor sinusoidale şi întrerupte ne-au dezvăluit o tehnică defectuoasă a coardelor sau mai bine zis un obstacol încă neînlăturat. Este explicabil faptul, căci o asemenea muzică trebuie reluată, pentru a se cimenta mai bine. Cu toate aceste lipsuri de natură tehnică, putem spune că orchestra cinematografiei se află în plin progres, redîndu-ne în bune condiţii emoţionanta lucrare a lui Paul Hindemith.

În încheierea programului, a fost prezentată cu mult nerv şi cu un remarcabil simţ ritmic, populara lucrare a lui George Enescu, Rapsodia I-a.

DORU POPOVICI

Muzică de cameră

Cele şapte manifestări muzicale care ne-au reţinut atenţia de-a lungul lunii aprilie vădesc o sensibilă superioritate numerică dacă nu şi calitativă a concertelor cu instrumente de coarde, reprezentate prin trei recitaluri de vioară şi unul de violă.

Conceput ca ultimă repetiţie înaintea importantului concurs „Ceaikovski“ de la Moscova, semirecitalul tînărului Varujan Cozighian a reflectat posibilităţile unuia dintre cele mai dotate talente violonistice ale tinerei generaţii. Ceea ce atrage atenţia în primul rînd la acest perseverent elev al profesorului Avachian este temperamentul tumultuos, deservit de o tehnică şi ea deosebit de vie, uneori strălucitoare (Capriciul nr. 16 de Paganini). Unele inegalităţi în ce priveşte calitatea şi precizia sunetului şi — mai ales — unele fluctuaţii stilistice, perceptibile de pildă cu prilejul executării faimoasei Sonate în sol minor („Trilul diavolului“) de Tartini, nu împiedică totuşi sezisarea viziunii de ansamblu a lucrărilor cîntate, în care predomină liniile mari, evitînd deopotrivă rafinamentul excesiv ca şi simplificările. Interpretarea celor trei piese de Ceaikovski (Meditaţie, Vals-scherzo şi Serenadă melancolică) a fost apreciabilă tocmai datorită unui echilibru asemănător, incompatibil cu romantizările excesive la care este de obicei supus repertoriul ceaikovskian. Mai puţin abordată pînă azi de tînărul interpret, creaţia contemporană romînească pare să convină totuşi posibilităţilor sale, aşa cum a arătat-o interpretarea spirituală a piesei „Burlescă“ de Ludovic Feldman.

Dar, recitalul lui Varujan Cozighian a relevat pe lîngă posibilităţile unui promiţător talent violonistic, pe acelea ale înzestratei sale partenere, pianista Victoria Ştefănescu, mereu mai aproape — prin discreţie şi totodată competenţă artistică — de idealul dificilei arte de a acompania.

Ceea ce ne-a impresionat în special în recitalul violonistului timişorean Iosif Kcsis — la pian Iosif Prunner — a fost interpretarea cunoscutei Sonate în re minor, op. 108, nr. 3 de Brahms. Într-adevăr, în această lucrare alături de Ciaconna de Vitali, cea mai pretenţioasă piesă a programului, violonistul şi în special ansamblul celor doi instrumentişti ne-au convins incomparabil mai mult decît în piese de succes facil de genul Scherzo-ului şi Tarantellei de Wieniawski, cărora le-a lipsit parcă spiritul, „piperul“. Redutabila Ciaconnă a fost abordată cu fermitate şi plenitudine a tonului, din păcate cu mai puţine resurse stilistice, interpretarea prea ornamentală accidentînd credem linia care s-ar fi cerut neîntreruptă. Frumos executate, deşi poate mai puţin interesante sub raport muzical, Elegie de Rachmaninov şi Andante de Eugen Cuteanu au confirmat încă odată calităţile violonistului printre care seriozitatea ţinutei artistice, acurateţea şi căldura tonului.

Organizatorii manifestărilor muzicale din sala Dalles ne-au oferit în acest interval două interesante concerte de Sonate datorite violistului Alexandru Rădulescu şi violonistului Alexandru Theodorescu, ambii secondaţi de pianistul Ion Filionescu. Debutînd cu Sonata pentru violă şi pian de Mihail Jora, primul dintre aceste concerte a căutat un echilibru, poate nestabil, între extremele — predominant romantice — ale programului şi partea mediană, clasică. Într-adevăr, dacă Sonata maestrului Jora, din care nu lipsesc inflexiunile populare, respiră în climatul generos al romantismului de esenţă franckistă, răspunzînd pe alt plan expresivităţii patetice a ceaikovskienei Sonate de Anton Rubinştein, Sonata „Arpeggione“ de Schubert a apărut în interpretarea lui Alexandru Rădulescu (în contradicţie cu versiunea auzită nu de mult a lui Daniil Şafran) ca o nouă confirmare a justeţei situării autorului ei, alături de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn şi Brahms, printre clasici. Admirînd puritatea, sobrietatea şi bunul gust al interpretării celor doi muzicieni, remarcabili în special de-a lungul primelor două lucrări (Jora şi Schubert), nu ne putem reţine totuşi să deplîngem o anumită monotonie şi chiar uşoară indiferenţă în momente care ar fi trebuit să iasă în relief prin atribute incompatibile cu cele de mai sus. În general însă, ar fi nedrept să nu menţionăm din nou, înainte de toate, calităţile evidente ale interpreţilor ţinînd în special de atît de preţioasa muzicalitate şi înţelegere a stilurilor, uşurinţa şi calităţile sonore remarcabile ale violistului pe care îl urmărim de atîţia ani la pupitrul său de la Filarmonica „George Enescu“.

*

Prim-concert-maestrul orchestrei, prof. Alexandru Theodorescu ne-a demonstrat, în cadrul unui recital de sonate debutînd de asemenea cu o lucrare romînească (Sonata în mi bemol major de Stan Golestan), veşnica sa tinereţe artistică. Alcătuindu-şi programul cu o consecventă intenţie de răsturnare a ordinii clasici-moderni, violonistul a mai executat, înainte de pauză, splendida Sonată în sol minor de Debussy, pentru a încheia cu rar cîntata (după o epocă în care era auzită, împreună cu „Patetica“ şi „Sonata lunii“, cu o frecvenţă exagerată) Sonata Kreutzer.

„Onorabilă“ din punct de vedere componistic (lipsa uneori frapantă de personalitate proprie a autorului ei nu permite credem un alt calificativ), Sonata lui Golestan a beneficiat de o interpretare caldă şi în acelaşi timp discretă, punînd în valoare vag conturatele sale afinităţi cu impresionismul. Adevărata reuşită a recitalului — considerînd că o deplină reuşită presupune întîlnirea între nivelul interpretativ şi cel componistic — a constituit-o însă redarea acelei subtile substanţe muzicale conţinută în cele trei părţi ale Sonatei pentru vioară şi pian de Claude Debussy. Aici, colaborarea între cei doi interpreţi a permis realizarea unei depline continuităţi sonore aşa cum o cere trama numai în aparenţă discontinuă a lucrării, aparţinînd după cum se ştie ultimei perioade de creaţie a compozitorului.

În Sonata Kreutzer, Alexandru Theodorescu a urmat linia marii tradiţii interpretative, respectînd tempii şi accentele cu care ne-au obişnuit celebrităţile violonistice, fără să aducă însă nici un impuls nou propriu, aşa cum s-a întîmplat în dificila Sonată de Debussy. Urmărind cu fidelitate intenţiile partenerului său, pianistul Ion Filionescu a fost uneori prea şters, prea reţinut, teama de a nu întrece sonoritatea viorii fiind credem exagerată. Continuat după aplauzele entuziaste ale publicului cu partea a II-a a Sonatei pentru vioară şi pian de César Franck, interpretată la o înaltă temperatură interioară, concertul de sonate Alexandru Theodorescu—Ion Filionescu a însemnat fără discuţie un eveniment de seamă al vieţii noastre muzicale.

*

Dintre cele două semirecitaluri de lieduri auzite în această perioadă (Lila Cristescu şi Blanche Adelştein) preferinţele noastre se îndreaptă în mod net către primul. Soprana Lila Cristescu a ştiut să aleagă cu rafinament piese care convin deopotrivă posibilităţilor sale vocale şi sensibilităţii contemporane. Impresionantul ciclu de cîntece populare ebraice de Darius Milhaud (primă audiţie) reflectînd atît influenţa folclorului evreesc cît şi aceea a cîntecelor provençale auzite de compozitor în timpul copilăriei sale, a găsit răsunet în sufletul interpretei care le-a dat întregul relief necesar. (Aici se cuvine a fi remarcat de asemenea aportul acompaniatorului Radu Drăgan, de asemenea receptiv la mesajul compozitorului). Mai puţin aproape de expresia pieselor „Slavă lui Dumnezeu“ sau „Cîntec hasidic“, Lila Cristescu a excelat în schimb în „Cîntec de mîntuire“ şi „Cîntece de leagăn“, un admirabil amestec de deznădejde şi naivitate, disperare şi totuşi optimism fundamental. Continuînd cu sensibilitate linia liedului modern, soprana a dezvăluit apoi unui public, în general, încă neiniţiat, generozitatea inspiraţiei wolfiene dăruind celor patru piese interpretate („Muzicantul“, „Mi-e dor de casă“, „Noaptea şi Soldatul“) farmecul stilului atît de personal al compozitorului.

Recitalul s-a încheiat cu trei „Cîntece“ de Paul Constantinescu. Aparţinînd tinereţei compozitorului şi reflectînd în consecinţă fie influenţa „Jora“, fie orientarea către prelucrarea melodicii populare („Cîntec“ de Şt. O. Iosif), fie în sfîrşit calea atît de proprie de folosire a influenţelor modale derivate din cîntecele de strană („Cîntece de adormit Miţura“). Ne mărturisim preferinţa pentru cel de al treilea lied, de altfel admirabil redat de sensibila dar atît de rar auzita soprană Lila Cristescu.

Despre recitalul sopranei Blanche Adelştein (la pian Viorica Cojocaru), cîntăreaţă pe care o apreciem, considerînd că este înzestrată cu calităţi vocale extrem de promiţătoare, am prefera să nu spunem prea multe lucruri. Vom arăta de la bun început că ne-au plăcut exclusiv două din piesele cîntate şi anume „Ghiocelul“ de Schumann şi mai ales „Sus“ de Doru Popovici, momente care ne-au permis să ne reamintim de calităţile menţionate mai sus. Din păcate, restul pieselor, în general pretenţioase („Arie de concert“ de Mozart, aria „Harpa lui Jubal“ de Händel, „Vocaliza“ de Ravel) nu s-au bucurat de o interpretare adecvată, abundînd stridenţele în registrul acut şi — în general — eforturile legate de emisia vocală.

*

Remarcată cu ani înainte, cu prilejul interpretării entuziasmante — în raport cu vîrsta de atunci a pianistei — a „Piesei de concert“ de Weber, Alexandrina Zorleanu a făcut între timp paşi importanţi pe calea desăvîrşirii tehnicii sale pianistice ca şi a concepţiei interpretative. Deşi aflată încă pe băncile Conservatorului (clasa prof. Florica Musicescu), ea a ieşit astăzi definitiv din anonimat, impunîndu-se ca una dintre cele mai autorizate reprezentante a tinerelor talente pianistice din ţara noastră. Ameninţată de trac în variaţiile de Brahms în la minor pe o temă de Paganini, pianista şi-a revenit cu desăvîrşire în Suita în re major op. 10 de George Enescu, executată în întregime cu elevaţie poetică şi deplină stăpînire a mijloacelor tehnice.

ARMINIU CASSVAN

*

Concertului pentru „Ziua femeii“, care s-a desfăşurat la 7 martie în sala Dalles, i-a lipsit elanul festiv caracteristic unei asemenea manifestări. Poate de aceea lucrările prezentate nu au reuşit să ne emoţioneze decît în puţine momente. Am rămas cu impresia că pregătirea acestui concert a fost făcută în pripă, fapt care nu a îngăduit unora dintre interpreţi să adîncească îndeajuns conţinutul pieselor. Aşa se explică, în bună parte, caracterul convenţional şi improvizatoric pe care l-a avut în general programul.

Scherzando pentru pian de Mansi Barberis, interpretat cu destulă comprehensiune, dar cu multe asperităţi „hors texte“, de Irina Lăzărescu, ne-a plăcut mai mult decît Andantele din Sonata pentru vioară şi pian de aceeaşi compozitoare. În acest Andante, scris în stil folcloric, se foloseşte o manieră componistică depăşită.

Cele trei Preludii şi Invenţii de Nina Cassian, interpretate la pian tot de Irina Lăzărescu, dovedesc din partea compozitoarei că posedă multă inventivitate melodică şi un sistem armonic îndrăzneţ. Cel mai izbutit ni s-a părut ultimul — în do major.

Frumoasele lieduri „joreşti“ de Miriam Marbé, pe versuri de Gh. Topîrceanu, nu s-au bucurat de o interpretare la nivelul lor. Alexandru Voinescu are o voce clară şi un timbru plăcut, dar liedul este un domeniu pe care încă nu-l stăpîneşte. Nici acompaniamentul nu a avut calitatea cu care ne obişnuise Nicolae Rădulescu în concertele anterioare.

Partea I-a a programului s-a încheiat cu lucrarea de Hilda Jerea : Dansuri romîneşti pentru vioară şi pian pe motive culese de Bartók, interpretate cu vervă şi autenticitate de violonistul Henri Brendier, acompaniat de compozitoare. Aceste miniaturi, înzestrate cu un bogat colorit folcloric şi tratate, din punct de vedere armonic, în stil bartokian, evocă imagini pitoreşti de pe plaiurile Ardealului.

În partea a II-a am ascultat liedurile talentatei Rodica Şutzu, pe versuri de Mihail Eminescu şi Otilia Cazimir. Ne-au plăcut în deosebi „Furnica“, „Rugăciune“ şi „Gazel“. Din păcate însă nici interpretarea — corectă de altfel — a sopranei Selma Hollinger, nu a avut ţinuta sărbătorească proprie unui asemenea eveniment artistic.

În ceea ce priveşte Sonata pentru pian de Ana Severa Benţia, redată foarte frumos de pianistul Corneliu Gheorghiu, este o piesă cu o construcţie clară, al cărei material folcloric se pretează bine travaliului tematic din partea I-a. Partea II-a — „Lamento“ — este un bocet care se amplifică treptat. Ostinato-ul de la mîna stîngă realizează un frumos efect sonor, iar armonia folosită este adecvată caracterului piesei. Către sfîrşit, intensitatea descreşte şi bucata se termină către cele două extremităţi ale pianului. Este cea mai bună parte a sonatei. Finalul, în formă de rondo, are o frumoasă scriitură pianistică.

Ar fi fost de dorit ca acest concert să cuprindă şi cîteva prime audiţii din lucrările compozitoarelor noastre. De asemenea, am fi dorit să ascultăm şi cuvîntul reprezentantelor mai tinere care „au ceva de spus“, cum sînt Petra Carmen, Ileana Marinescu şi Felicia Donceanu.

Nu ştim pentru care motiv programul nu a fost în întregime interpretat de femei, aşa cum ne-am fi aşteptat !

AL. SCHMIDT

În cadrul manifestărilor artistice ale Casei de Cultură „Friederich Schiller“ din Bucureşti, a avut loc la Ateneul R.P.R. (Sala Studio), o seară de muzică de cameră germană, cînd un mănunchi de tineri interpreţi au dat glas lucrărilor unor tineri compozitori germani din R.P.R.

Dotat cu multă sensibilitate, cunoscînd meşteşugul componistic şi exercitînd un sever control asupra sa însuşi, Fr. Wanek a scris, între altele, două lieduri „Vechea fîntînă" și „Odihnă", ambele pe versurile poetului Hans Carossa.

Am deslușit în muzica lui Wanek mai puțin acea cursivitate melodică clasică — cît un anumit stil declamator deosebit de expresiv care urmărește, din aproape în aproape, textul poetic. Compozitorul acordă de pe altă parte pianului un rol de seamă în sublinierea textului printr-o armonie deseori îndrăzneață fără a insista asupra unei tălmăciri cu caracter „descriptiv" și care cu deosebire în cazul „Vechii fîntîni" ar fi putut aluneca spre o muzică ilustrativă, naturalistă. Atît în „Vechea fîntînă" cît și în „Odihnă" (după părerea noastră, cel mai reușit) compozitorul ne-a apărut un interiorizat. Muzica sa reușește, îndeosebi în cel de al doilea lied, grație unui ostinatto ritmic care apare în acompaniament realizat cu bun gust, să creeze atmosfera adecvată.

Un alt compozitor, care s-a făcut remarcat între altele printr-o simfonie executată la Sibiu sub conducerea lui Mircea Lucescu și audiată ulterior la Uniunea Compozitorilor din București, este Andreas Porfetje. Liedurile „Plimbare pe cîmp" pe versuri de Hermann Claudius și „Toamnă tîrzie" pe textul poetic al lui Kl. Kessler, ne-au arătat că, la rîndul său, A. Porfetje merge pe linia marelui flux melodic, pe anumite intervale care, mai puțin obișnuite, de cvartă mărită, septimă, nonă etc. apar chiar la o primă audiție, expresive. Compozitorul vădește, cel puțin în aceste lucrări, tendința certă către atonalism. Acompaniamentul pianistic cu caracterul său diferențiat ne-a apărut ca un comentator al textului. El ne apropie de sfera muzicii expresioniste moderne. Atît aceste lieduri cît și altele, de Schumann, au fost interpretate de Martha Kessler, mezzo soprană a cărei voce caldă, frumos colorată ni se dezvăluie necontenit, a cărei sensibilitate apare totdeauna în chip reținut, cu discreție. Pianista Agatha Wanek a realizat, cu muzicalitate, un acompaniament de aleasă calitate artistică.

În cadrul concertului, bas-baritonul Hans Mokka de la Timișoara, a interpretat cu inteligență și cu bun gust melodiosul lied „Iubire" de Ștefan Winkler — tînăr compozitor care merge, în creația sa, pe linia neoromantismului german. Tot H. Mokka a redat mai multe lieduri de largă popularitate ale lui Schubert („Flașnetarul"), Schumann („Cei doi grenadiri"), Richard Strauss („Vis de amurg"), în care s-a dovedit un sensitiv al muzicii. Cîntărețul va fi atent fără îndoială să-și egalizeze vocea sub raportul culorii, atent de asemenea și la fermitatea intonației. Pianistul acompaniator Iosef Prunner, bine pregătit, a cîntat cu multă discreție.

Această seară muzicală ne-a oferit prilejul să apreciem de asemenea, un mănunchi de înzestrați tineri instrumentiști ca oboistul Gutzi Edi, clarinetistul Franz Emil, cornistul Wilhelm Bretz, fagotistul Wilfried Bargiel și pianistul Albert Ehmann, studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și care au interpretat cvintetul pentru suflători și pian în mi bemol major de Beethoven, precum și pe studentul Heinrich Walter Kraft care a vădit anumite calități pianistice, insuficiente însă deocamdată, pentru Sonata op. 31 nr. 2 de Beethoven.

S. VASILESCU

Concert coral Verdi–Wagner

Formație puternică, alcătuită din elemente mature, călite la o îndelungată și bună școală a cîntului colectiv, *Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu"* ne-a prezentat la 16 aprilie a. c., în sala Ateneului R.P.R., un interesant program cuprinzînd pagini din creația corală a lui *Giuseppe Verdi* și *Richard Wagner*. Publicul a avut un fericit prilej de a trece în revistă patrusprezece piese, marcînd evoluția stilului vocal-simfonic verdian și wagnerian. Printre acestea am ascultat și cinci prime audiții de Verdi și o primă audiție de Wagner.

Cu privire la ordinea pieselor în program, înțelegem necesitatea alternării lucrărilor atît pentru împlinirea cerinței de varietate, cît și a dezvoltării posibilităților tehnice și de rezistență ale corului. Credem însă că întocmirea programului în ordine cronologică, pe autori și opere, ar fi corespuns mai bine și rolului educativ al acestui valoros concert.

În ce privește execuția de ansamblu, deși corul a înfățișat cunoscutele sale calități de forță și suplețe, varietate de timbre și culori, omogenitate și dicțiune clară, iar acompaniamentul la pian a fost susținut cu vigoare de *Josef Prunner*, mărturisim că am simțit din plin lipsa orchestrei, cu atît mai mult cu cît unele piese de Verdi sînt scrise în întregime sau, în bună parte, la unison. Am simțit și mai mult această lipsă în corurile din operele lui Wagner, în care participarea orchestrei este atît de necesară. Finalul din *„Requiemul"* de Verdi („Libera me, domine"), cu acea impresionantă fugă, executată de cor cu remarcabilă forță expresivă, și-a găsit o completare firească în orga, mînuită cu meșteșug de *Helmut Plattner*. Am mai apreciat gingășia și duioșia vocilor femeiești din „Corul torcătoarelor" din *„Vasul fantomă"*, caracterul solemn imprimat „Corului pelerinilor" din *„Tannhäuser"* și finalul operei și „Slavă lui Hans Sachs" din *„Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"*, realizat cu impresionantă putere emotivă.

Peste realizările menționate, se cere în plus din partea tuturor o participare mai activă, mai sinceră și mai însuflețită la munca de interpretare, un elan și o trăire completă pe estrada de concert, care să facă din efortul general spiritual și fizic, o cît mai vie și mai adevărată operă de creație. Cu toată admirația ce purtăm acestui cor, care este o mîndrie a mișcării muzicale din țara noastră, ne permitem a reaminti de realizările ansamblului coral bărbătesc M.F.A.; acesta a cîntat la audiția integrală a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, aproape trei ore, fără știme, cu o dăruire de sine care a cucerit întreg auditoriul. Tot astfel, vom reaminti și de Corul Sfatului Popular al Capitalei care, cu forțe artistice mult mai slabe și într-un timp foarte scurt, a realizat în condiții artistice superioare, cinci opere-concert.

Remarcăm solicitudinea arătată de conducerea Filarmonicii de Stat „George Enescu", elementelor tinere și promovării unui mare număr de coriști — mereu alții — în roluri de soliști. Astfel, s-a dat prilej tînărului dirijor *Vasile Pîntea* să-și dezvolte însușirile sale, într-un concert al cărui program reclamă nu numai cunoștințe tehnice, apropierea celor două stiluri deosebite dar și o bună muzicalitate, iar unor membri ai corului, ca: *Elena Vais, Gabriela Adorjan, Constantin Bîrsan, Suzi Djuvara, Merly Argeșiu, Alice Șandru, Elena Andrei* și *Gheorghe Papadavid*, să interpreteze la un apreciabil nivel artistic, părțile solistice ale pieselor executate.

Sîntem îndreptățiți să ne întrebăm acum: *pe cînd un concert cu prime audiții din creațiile compozitorilor noștri ?*

AL. COLFESCU

Două spectacole de estradă

Primul trimestru al anului 1958 a adus în dar amatorilor genului de estradă două concerte-spectacol: „Bucureștiul rîde, cîntă și dansează" (în sala Batiștei) și „Între noi femeile" (pe scena teatrului din Calea Victoriei 174).

Realizat de Eugen Mirea (căruia îi aparțin versurile cîntecelor precum și textul de legătură), Florentin Delmar și Jean Ionescu (creatorii melodiilor) — „Bucureștiul rîde, cîntă și dansează" este legat de sărbătorirea celor 500 de ani de existență ai Capitalei noastre, nu numai prin titlu și prin data premierei (ultimele zile ale lunii ianuarie) cît mai ales prin evocarea unor momente și aspecte din orașul de ieri și de azi.

Preocuparea pentru această temă — cu un sens patriotic —, abordarea ei în limitele atît de dificile ale genului „ușor" și tratarea ei interesantă fac cinste colectivului de autori, care a depus pentru pregătirea acestui spectacol o muncă intensă timp de luni de zile.

„Bucureștiul rîde, cîntă și dansează" se situează pe un plan diferit și, calitativ superior, celorlalte concerte de gen, prin două elemente noi:

1. Conceperea unor cîntece a căror viață să nu fie susținută numai de melodie ci și de un text bogat în idei. De aici, foarte adesea părăsirea formei consacrate a cîntecului mic — refren-cuplet — și înlocuirea acestuia cu forme libere ce variază și se dezvoltă în strînsă legătură cu sensul versurilor.

2. Accentuarea importanței jocului de scenă pe de o parte prin aducerea unor actori de talent (Liliana Tomescu și Ovid Teodorescu) și pe de alta prin dezvăluirea și dezvoltarea maximă a potențelor actoricești pe care le posedă unii cîntăreți de estradă (Dorina Drăghici, Tanți Căpățînă).

La aceste două elemente noi, aș mai adăuga încă unul care ține însă de metoda de lucru a autorilor. Este vorba de corespondența ideii — concretizate în text și apoi în melodie — cu interpretarea. Un mănunchi de teme ce se cereau exprimate au fost cercetate atent și îmbrăcate în haina versurilor și a muzicii numai după ce s-a găsit și interpretul cel mai potrivit. Mare parte din numerele concertului au căpătat astfel o suculență, o rotunjire, un echilibru care ne-au satisfăcut pe deplin.

Într-un spectacol de peste două ore, am avut prilejul să-l cunoaștem pe Eugen Mirea sub toate aspectele sale: caustic, plin de haz sau liric; Mirea a știut să pară mereu altul, rămînînd totuși el însuși. În unele momente din proză, dar mai ales în versurile sale spumoase și adesea interesante, am întîlnit pe omul cu orizont cultural, care știe să dozeze și să se mențină, cu puține excepții, în limitele bunului gust.

Deși nu la nivelul versurilor — este poate pentru prima dată cînd se inversează rolurile — muzica spectacolului este satisfăcătoare. Florentin Delmar și Jean Ionescu au creat melodii reușite, dar care nu depășesc nivelul obișnuit. Ele trăiesc numai în parte prin valoarea lor muzicală și mai mult prin textul poetic și interpretarea artistică. O melodie ca cea din *„Mica începătoare“* — în care Dorina Drăghici își dezvăluie toate îndoielile și temerile legate de debutul în carieră — n-ar putea să reziste fără textul subtil și fin, fără măiestria și emoția redării. Același lucru se poate spune despre *„Eu știu că tu știi“* — interpretat de Kiki Marcov și Puiu Șerbu — și chiar despre *„Bucureșteanca“*, cîntecul de ansamblu care încheie prima parte.

Pe alt plan stau cîntecele *„Și-acum între noi doi“*, *„Cînd dansez cu el“*, și *„Don Juan din Popa Nan“*. Le-am grupat pentru că, deși diferite, ele constituie nucleul melodic de bază al întregului concert.

„Și-acum între noi doi“ este un inspirat cîntec de tip recitativ, dublat de o aleasă interpretare (Tanți Căpățînă). Într-un cenaclu recent al Uniunii Compozitorilor dedicat muzicii ușoare, acest cîntec s-a bucurat de o binemeritată apreciere.

La *„Cînd dansez cu el“* e greu de spus ce place mai mult: textul spiritual, melodia accesibilă și destul de originală sau... Liliana Tomescu. Talentată actriță, surprinsă ea însăși de „îndrăzneala“ de a cînta într-un concert („Pardon“ — unde cere scuze), ne-a surprins și pe noi. Ne-a surprins dar ne-a și încîntat prin larga paletă expresivă, prin mimica și gestica minuțios studiate și totuși apărînd spontană, prin profunda înțelegere a importanței tăcerii — mă refer la pauze, făcute exact unde și cît trebuie, lucru dificil și rar realizat în muzica ușoară — în fine, prin vocea ezitantă și puțin timorată dar foarte plăcută. Dorim s-o revedem pe Liliana Tomescu și în alte creații, ba chiar să ajungem a conta pe ea ca pe o interpretă de bază a cîntecului mic. Ne permitem, de aceea, să-i sugerăm păstrarea unei strînse și permanente legături cu genul estradei, fiindcă aceasta îi va ajuta la dezvoltarea armonioasă a tuturor posibilităților sale (ne referim la acele laturi care nu pot fi valorificate pe deplin în teatrul de proză).

„Don Juan din Popa Nan“ este un izbutit cîntec satiric. Insist asupra termenului de cîntec și nu-l denumesc „cuplet“ pentru că și aici există o melodie pregnantă, valabilă în sine, care depășește simplul pretext muzical necesar debitării unui text (cum este cazul într-un cuplet).

În acest cîntec, Ovid Teodorescu a fost o adevărată revelație. După ce ne-am obișnuit să-l vedem numai sub chipul unui erou negativ — în toate concertele de pînă acum fiind folosit fie ca bulevardist, fie ca snob sau fecior de bani gata — ni se prezintă de astă dată ca un simpatic om din popor, simplu și cinstit, care vorbește în argo-ul mahalalei dar gîndește și acționează sănătos.

În spectacol sînt și cîteva lucruri slabe, de umplutură. Printre acestea trebuie menționați în primul rînd prezentarea și prezentatorii — Puiu Negrea și Virginia Mărgineanu — precum și cîntecele *„Getax“*, *„Bimbirică“* (P. Șerbu), *„Cipilica“* — palidă reeditare a cunoscutului șlagăr „Bereta“ — (Kiki Marcov) ș. a.

Dacă cele două momente de dans ni s-au părut atrăgătoare, nu putem înțelege de ce unul dintre ele, și anume cel din partea a doua, trebuia stricat prin complicarea cu un cîntăreț care intonează fals un text oarecare.

„Bucureștiul cîntă, rîde și dansează“ dovedește că OSTA poate patrona și spectacolul de estradă de calitate și este de sperat că se va orienta în același sens și pe viitor.

*

Formația de concert a teatrului satiric și muzical „Constantin Tănase“ împreună cu un important număr de interprete a prezentat în seara zilei de 8 martie premiera unui original spectacol muzical. Prin strădiunța apariției odată cu Ziua Internațională a femeii ca și prin sugestivul titlu *„Între noi femeile“*, acest spectacol muzical dovedește a fi fost gîndit ca un omagiu adus femeii. Ideea este desigur interesantă și nu ne surprinde că aparține lui H. Mălineanu (el semnează împreună cu J. Fulga textele și singur toată muzica), care ne aduce mereu dovada unei bogate inventivități într-o intensă și multilaterală activitate artistică.

Vestea unui concert realizat sub conducerea compozitorului H. Mălineanu a stîrnit interes căci, deși au trecut cîțiva ani, succesele concertului *„Din muzica popoarelor“* și ale celui de „prime audiții romînești“ mai dăinuie încă în memoria publicului.

După un concert în care a prezentat cele mai frumoase și mai reprezentative cîntece din întreaga lume, după un altul în care a popularizat zeci de melodii romînești, devenite apoi șlagăre (ca: „Știu că mă iubești și tu“ de Ion Vasilescu, „Joc și cînt“ de A. Giroveanu, „Răvaș de dor“ de Florentin Delmar, „Amîndoi“ de Ștefan Kardoș ș. a.) H. Mălineanu apare acum cu un al treilea concert unde își prezintă cele mai noi creații proprii. Nu se aud aci nici „Marinică“, nici „Garofița“, „Gama“, „Fabula Muzicală“, sau alte cîntece cunoscute. Sînt peste 20 de melodii și cuplete cu o dată de creație foarte recentă ceea ce, pe lîngă munca imensă de dirijor și coautor, reprezintă energie și un efort demn de admirație. În afara unei orchestre de aproape 30 de instrumentiști, evoluează în acest spectacol un număr aproape egal de interprete (cîntărețe, dansatoare, figurante) care ne prezintă un material muzical variat, adesea chiar interesant și nou.

Printre melodiile cele mai frumoase cităm: *„Mica Serenadă“*, inspirata canzonetă în interpretarea căreia Mihaela Cotaru și Maria Sereea se evidențiază ca două cîntărețe sensibile și cu frumoase posibilități vocale (cea de a doua, ne-a impresionat plăcut și în dificila *„Întrecere muzicală“* pe care o susține împotriva sau mai bine zis alături de clarinetistul Adrian Vrînceanu), *„Cum să fac să mi te scot din gînd“*, *„Cîntec de dragoste“*, interpretat cu înțelegere și discreție de Dorina Drăghici, *„Madona“* — cîntat de Dorina Ionescu — și *„Cine n-a iubit măcar o dată“*, un antrenant mambo-calipso deja cunoscut prin intermediul discurilor și al emisiunilor de Radio (în concert ni-l prezintă Mara Ianoli). Două cîntece de factură romînească *„Nici cu Ilenuța mea nu mi-e rușine“* (interpretat de Dorina Drăghici) și *„Am început să îmbătrînesc“* o excelentă romanță (bine pusă în valoare de talentata și populara interpretă Ioana Radu) vin să îmbogățească numărul important de lucrări de acest gen ale compozitorului. De sfera preocupărilor lui H. Mălineanu pentru folosirea intonațiilor romînești în muzica ușoară și de dans, ține și interesanta prelucrare a melodiei *„Mărioară de la Gorj“* — din păcate nu destul de bine interpretată, vocile fiind pe alocuri neunitare, iar suflătorii stridenți.

Demne de menționat mi se par deschiderea actului II cu o piesă orchestrală — un fel de uvertură — ce pornește de la expunerea gamei și se dezvoltă pe elementele ei în ingenioase variații ritmice melodice și armonice precum și cîntecul de tip șansonetă *„Un pianist cînta“* (interpretat de Tanți Căpățînă) emoționant prin dramatism și sinceritate. Aș vrea să relev, referindu-mă la „Un pianist cînta“ modul de prezentare: contribuția decorului și excepționalul aranjament muzical — introducerea de pian, apoi acompaniamentul discret al viorilor, — care adaugă mult la atmosfera cîntecului. De altfel, muzica spectacolului se bucură de aranjamente și orchestrații în genere valoroase (semnate de H. Mălineanu, N. Patrichi, S. Malagamba, P. Firulescu ș. a.) ce folosesc cu pricepere toate resursele unui aparat orchestral bine înzestrat și bine pus la punct. Mi-a plăcut varietatea sonorităţilor, alternanţa judicioasă a grupelor de instrumente (cînd corzile, cînd suflătorii sau numai pianul cu secţia ritmică) care, cu o amplificare bună, ar fi ieşit mult mai bine în evidenţă.

Apreciind ca pozitivă şi ingenioasă folosirea unor procedee ale orchestrei moderne, atragem atenţia că întrebuinţarea limitată, exclusivistă a acestora creează uneori momente de monotonie ,de lipsă de varietate, de exces, de sonorităţi intense, zgomotoase.

Dar — şi aici vreau să-mi exprim regretul că trebuie să confirm pronosticul celor două drăguţe prezentatoare (Andreana Georgescu şi Valerica Cevie) care prevedeau apariţia cronicilor şi deci a criticilor — alături de aceste incontestabile calităţi, spectacolul *„Intre noi femeile“* prezintă şi aspecte negative.

Ele pornesc de la un fundament literar şi poetic uneori deficient, de la o poziţie unilaterală a autorilor faţă de temă. Spectacolul oglindeşte mai ales aspectele minore ale preocupărilor şi vieţii femeii. E foarte bine că se dedică un tablou întreg „Originii şi evoluţiei coafurii“, e foarte bine că se vorbeşte într-un tablou lung despre „Femei celebre“ (mai ales dacă aceasta prilejuieşte trecerea în revistă a celor mai frumoase melodii create în ultimele decenii în lumea întreagă, melodii ca *„Valencia“*, *„Ramona“*, *„Laura“*, *„Zaraza“*, *„Creola“* ş. a.). E rău însă că nu se pomeneşte nicăieri despre treburile serioase pe care le întreprinde femeia de astăzi, despre munca ei în variate şi interesante domenii, despre nobila ei misiune de mamă etc. etc. Şi aceasta, cînd se găseşte loc şi timp pentru a o arăta bătîndu-se la bucătărie (cupletul *„Vecinele“*), făcînd din infidelitate şi superficialitate o profesiune de credinţă (*„Nevastă cum sînt eu, ceva mai rar“*), petrecîndu-şi timpul în distracţii extravagante şi ultramoderniste (*„Să ştii că am luat Rok“*) sau... purtînd barbă („Bizi bu“). La stîngăciile şi unele vulgarităţi din text (*„Şuşanista“*, *„Ţi-ai făcut păcat cu mine“*, în cupletele spuse de Didi Ionescu şi multe momente din prezentare) se adaugă exagerările pe acelaşi drum (ţipete, ghionturi), ce provin din concepţia direcţiei de scenă (B. Fălticineanu), care a făcut în acelaşi spectacol lucruri frumoase — de pildă — tabloul din „Mica Serenadă“, cel din „Un pianist cînta“ ş. a. Îl cunoaştem pe B. Fălticineanu ca pe un regizor de gust. Atribuim de aceea toate aceste exagerări unor concesii făcute galeriei, de dragul succesului uşor, ieftin. Există însă calităţi în acest spectacol care-l pot determina să se lipsească de asemenea procedee. E cazul să luptăm pentru introducerea civilizaţiei în mahala şi nu a mahalalei în lumea civilizată.

*

Ne aflăm în faţa unor spectacole complexe ce caută drumuri noi şi pun foarte multe probleme. În genere, în aceste spectacole însă muzica nu are primul cuvînt, nu ocupă primul loc. Pe viitor, credem că e cazul să se separe spectacolul de revistă de concertul de muzică uşoară, apăsînd mai mult asupra elementului *melodie*.

ANA FROST

Cluj

În centrul evenimentelor muzicale ale ultimelor săptămîni stă reluarea de către Opera Romînă a operei „Don Juan“ de Mozart. Prezentarea recentă ne-a confirmat încă o dată uriaşa popularitate a operei mozartiene în ţara noastră. Prima oară ea a fost pusă în scenă la Teatrul Maghiar din Cluj în anul 1826, cînd a fost primită cu multă răceală şi a şi fost scoasă din repertoriul ansamblului, apoi în anul 1827 la Braşov. Publicul timişorean a asistat la primele spectacole cu „Don Juan“ abia în anul 1846. Presa contemporană relatează cu ironie căderea acestei capodopere. Pasivitatea publicului timişorean se datoreşte însă interpretării mediocre din acea perioadă. Abia în anul 1904 revine în Ardeal cu un succes incontestabil, prezentată de o formaţie de amatori la Sibiu.

În fine, tot Opera Romînă din Cluj a reluat „Don Juan“ anul acesta. Cu această ocazie, conducerea muzicală a fost în mîinile directorului Operei, Anatol Chisadji iar regia a semnat-o A. I. Arbore. Un spectacol frumos, reuşit din punct de vedere muzical. Cu decorurile moderne nu ne putem împăca însă pe deplin. Nici regia nu ne-a putut convinge în ultimele scene. Remarcăm frumoasele realizări ale interpreţilor C. Ursulescu (Don Juan), Ileana Hangrea (Donna Anna), C. Fănăţeanu (Ottavio), Lya Mărcuş-Anca (Elvira), T. Popescu (Leporello), Lya Hubic (Zerlina) şi G. Busuioc (Masetto).

Opera Maghiară a îmbogăţit cu o nouă operetă repertoriul său, punînd în scenă „Văduva Veselă“ de Lehar. Se pare că publicul are o anumită sete de melodiile flexibile ale lui Lehar, căci fiecare spectacol se bucură de o mare popularitate.

Din concertele simfonice stau pe primul plan cele date de Filarmonică. Remarcăm succesul concertului dirijat de Demian Vilmos cu Simfonia IV de Beethoven şi Dansurile din Galanta de Kodaly, solist fiind violoncelistul V. Orlov care a interpretat concertul de Schumann. Un alt concert dirijat de G. Vintilă (Bach, Berlioz) a avut ca solist pe Mîndru Katz (Beethoven Concert nr. 3). La un alt concert al Filarmonicii s-a remarcat dirijorul C. Trăilescu (Negrea Tarantela, Brahms Simfonia I-a) şi tînăra pianistă Molnar Judit (Concertul în mi minor de Chopin).

Conservatorul de muzică Gh. Dima a dat un concert simfonic cu orchestră, dirijori şi solişti dintre studenţii institutului. S-au manifestat studenţii Kiss Gabor, Harry Bela, T. Schwager şi E. Simon, dintre care cei mai dotaţi par a fi Harry Bela şi Emil Simon. Ca solişti am ascultat pe studenţii Simon Gábor (Mozart Concert pt. fagot), Brády Ágnes (Variaţiuni simfonice de C. Franck), Kiss László (Mendelssohn Concert pentru vioară) şi Cecilia Miron (Concert nr. 2 de Liszt). Tinerele cadre s-au prezentat demn, arătînd o pregătire frumoasă şi o atitudine serioasă.

Cei cinzeci de ani trecuţi de la moartea clasicului muzicii ruse Rimski-Korsakov au fost sărbătoriţi printr-un concert comemorativ dat de orchestra de suflători a Şcolii Medii de muzică de sub conducerea muzicală a lui P. Stoica. S-au cîntat concertele lui Rimski-Korsakov, pentru clarinet (solist Orban Lajos clasa XI), cel pentru trombon (solist Lungu Gheorghe cl. XI) precum şi Variaţiunile pentru oboi (Zöld Imre cl. XI). Producţia a fost răsplătită cu aplauze.

Dintre recitaluri sînt de remarcat cel dat de Vladimir Orlov acompaniat de Ion Filionescu cu piese de Francoeur, Bach, Beethoven, Reger, Smidt, De Falla, Nin şi T. Ciortea. Recitalul violonistul Ştefan Ruha dat înaintea plecării sale la concursul Ceaikovski din Moscova, ne-a dovedit capacitatea remarcabilă a acestui tînăr violonist. Programul său a cuprins piese de mare virtuozitate de Vitali, Ceaikovski, Paganini, Levitin, Mostras, Wieniawski şi Saint-Saëns precum şi Grave şi Fuga de Bach. Ruha este un talent violonistic excepţional în faţa căruia stă o carieră frumoasă. Are o tehnică remarcabilă, un ton frumos şi rotund, cîntă foarte curat, dar deocamdată îi lipseşte profunzimea.

Un recital cu liedurile compozitorului francez Gabriel Fauré a fost dat cu concursul lui Ion Piso, acompaniat de Hedwiga Bălan.

Una din producţiile cele mai interesante a fost serata în care s-au cîntat în prima audiţie piesele compozitorilor francezi : Ibert, Roussel, Debussy şi V. d'Indy. Executanţii Maria Lazăr (harpă), D. Popp (flaut), Horváth Lászlo (vioară), Mihail Ghioreanu (violă) şi Dobolyi Gábor (violoncel) au prezentat piesele impecabil, contribuind la cunoaşterea literaturii valoroase de muzică de cameră ale autorilor francezi, programînd piese pe care le putem asculta rar.

ŞTEFAN LAKATOŞ

Oradea

După traducerea operetei lui Gherase Dendrino în limbile germană, cehă şi rusă, Teatrul de Stat din Oradea a luat iniţiativa reprezentării lucrării în limba maghiară. Traducătorii Pintér Lajos, Diez Imre şi Gréda Jósef (versurile) au realizat un text poetic de valoare, care în seara premierei (22 februarie a.c.) a cunoscut şi o confirmare de peste hotare : colectivul teatrului de operetă din Budapesta, felicitîndu-şi colegii cu ocazia primului spectacol în limba maghiară, le-a comunicat acceptarea libretului de la Oradea pentru viitoarea montare pe scena capitalei Ungariei.

Opereta *„Lăsaţi-mă să cînt“* prin desele montări în ţară şi peste hotare a devenit o lucrare — am putea spune — clasică. Totuși, în versiunea maghiară, a suferit cîteva mici modificări, direct dictate de împrejurări (inspectorul de poliție Foeldi a devenit... Waff, tradiția operetei maghiare a lui Lehár, Kalman, Abraham a impus introducerea unor balete noi ajungîndu-se ca în fiecare act să existe o evoluție coregrafică ; finalul operetei nu se termină cu „*Serenada*“ lui Ciprian Porumbescu — piesă mult prea dificilă pentru corul de amatori al Teatrului din Oradea, ci cu marșul „*Cîntec de primăvară*“ etc.). Aceste schimbări au adus soluții fericite (de pildă, finalul este în versiunea maghiară mult mai dinamic, mai luminos).

Deși aparținînd unui teatru de proză, colectivul artistic din Oradea a reușit să asigure spectacolului toate condițiile unei depline reușite. Meritul principal revine lui László Gróf, artist emerit, care asumîndu-și direcția de scenă a operetei, a știut să sublinieze sensul progresist al conținutului.

Toți actorii „joacă“ și „cîntă“ textul ! Este atîta dinamism, vioiciune, optimism și ritm, încît este imposibil să nu fii captivat de la prima scenă. Am reținut în special pe Belény Ferenc (Un Ciprian cald, romantic, avîntat, cu glas plăcut, muzical), Dukász Anna (admirabilă apariție în Bertha), Papp Magda (subtilă în Martha Roth), Szokalai Zsuzsa (cea mai reușită Lizi din toate montările operetei), Székely Gizi (o atrăgătoare și spirituală Suzană), Czeke Zándor (un strălucit actor în Nastasi), Taak Lászlo (cald și cu voce plăcută în Ed. Strauss), încercatul artist emerit Thász Aladár (reușit în masca lui Lichtenberg), Kozma Lajos (inteligent în Martin). Sigură și îngrijită conducerea muzicală a lui Matolcsy Zoltan, deși orchestra este slabă și numeric și ca pregătire profesională. Costumele și decorurile în stil, cu gust, chiar cu tendință spre fast.

VICOS

*

Un public numeros a asistat luni 24 februarie a. c. la concertul simfonic susținut de orchestra Filarmonicii din localitate, sub bagheta tînărului dirijor Erich Bergel.

Programul a fost deschis cu „Amurg de toamnă“ de Alfred Alessandrescu. Lucrarea, schiță simfonică pentru orchestră de coarde, în primă audiție la Oradea, s-a bucurat de o bună interpretare. Dacă partida violoncelului ar fi fost mai numeroasă, s-ar fi putut realiza un mai mare echilibru armonic, efecte sonore mult mai sugestive, datorită orchestrației strălucitoare pe care se bazează piesa.

Poemul simfonic „Finlandia“ de Sibelius, de asemenea în primă audiție, a fost interpretat la fel de corect, deși s-a cîntat mai tot timpul peste nuanțele înscrise în partitură. Concertul pentru violoncel și orchestră în la minor de Saint-Saëns s-a bucurat de concursul violoncelistului Vladimir Orlov, artist emerit. Dacă ținem seama de faptul că piesa a fost pusă în studiu abia în ziua concertului, nu putem avea decît cuvinte de laudă pentru felul în care dirijorul a reușit să urmărească solistul, realizînd o bună colaborare cu orchestra.

Ușurința tehnică și frumusețea tonului violoncelistului au stîrnit aplauzele furtunoase ale publicului.

Ultima lucrare din program a fost Simfonia a II-a de Brahms. Redarea ei în condiții cît mai bune cere un aparat orchestral mai dezvoltat decît cel existent în momentul de față la Filarmonica din Oradea. Totuși, cu excepția unor decalaje de ordin ritmic din prima parte a simfoniei, lucrarea s-a executat într-o manieră demnă de admirație.

Erich Bergel se numără printre cei mai tineri dirijori din țară, dispunînd de calități prețioase : siguranță, energie și autoritate, dublate de o gestică promptă și sugestivă.

A. CRUCEANU

Orașul Stalin

Opera „Traviata“ în realizarea Teatrului de operetă din Orașul Stalin, ne-a oferit o plăcută surpriză prin elementele noi, care au apărut în regia și interpretarea spectacolului și care ne-au făcut să pătrundem mai adînc în miezul operei.

Un merit de seamă îi revine directorului operetei Barbu Dumitrescu care în calitate de regizor a căutat să adîncească drama Violettei, ridicîndu-se pînă la marile valori ale operei. Situînd personajul Violettei în centrul acțiunii, el a căutat să scoată în evidență contrastul puternic dintre societatea frivolă, egoistă și indiferentă și Violetta, a cărei frumusețe sufletească se dezvăluie treptat în cursul celor patru acte.

Pentru a putea ilustra procesul de scoatere la lumină a valorilor spirituale ale Violettei în contact cu societatea, opera a fost privită prin conștiința eroinei, făcîndu-se anumite modificări în interpretarea obișnuită a partiturii. Așa, de pildă, în aria Violettei din actul I „Ah forse lui che l'anima“, scurta intervenție a lui Alfredo este interpretată ca o concretizare sonoră a unui gînd al Violettei și, ca atare, Alfredo e pus să cînte în mezza-voce în culise. Dialogul se transformă astfel într-un monolog admirabil care ne dezvăluie începutul unui proces de conștiință, dorința de a începe o altă viață.

Aceeași tendință de izolare față de societate a făcut ca duetul Alfredo-Violetta din actul I să fie cîntat în fața unei perdele pe care se profilează umbrele prietenilor care dansează.

Contrastul între cele două lumi se accentuează în actul II, cînd lîngă Violetta, care se agită pentru a oferi o viață confortabilă soțului ei, Alfredo, își leagănă mulțumirea și nepăsarea într-un balansoar.

În actul al III-lea, pentru a se da o mai mare amploare petrecerii de la Flora, s-a introdus pe lîngă baletul țigăncilor, un balet pe corul matadorilor prin care se ilustrează textul. O pagină trecută de multe ori cu vederea a primit astfel o interpretare mai elocventă.

Interesantă a apărut și viziunea ultimului act ; o cameră în care folosirea unui mare număr de voaluri dă o clară impresie de fragilitate, care contrastează puternic cu prezentarea naturalistă a unui exterior rigid și rece. Aici, după citirea scrisorii, totul devine estompat pentru ca pe perdea să apară umbrele celor care în plină lumină petrec în iureșul unei baccanale. Luminată puternic de razele unui reflector în momentul cînd rostește ultimele cuvinte, Violetta murind este acoperită de vălurile care cad, aducînd de data aceasta uitarea nu numai a societății ci și a noii ei victime.

Mergînd pe linia unei interpretări realiste, s-a dat o deosebită importanță creației actorilor căutînd să se obțină personaje veridice. În jocul Violettei, oscilația între cochetăria exterioară și puritatea interioară a fost frumos redată de către cele două interprete Suzi Fränkel și Smaranda Gaspard-Gereanu, fiecare accentuînd anumite laturi. Astfel, dacă Suzi Fränkel a fost foarte convingătoare în momentele de mare tensiune dramatică, prezentînd însă anumite deficiențe în aria din actul I, Smaranda Gaspard a fost de o puritate și gingășie impresionantă, unite cu o frumoasă interpretare vocală.

Rolul lui Alfredo a fost interpretat cu mult temperament de Ion Loredan, care a cîntat cu o deosebită expresivitate în fraze lirice de mezza-voce.

În rolul lui George Germont, Pavel Nicolaescu a împletit calitățile vocale cu cele scenice, dîndu-ne o aleasă interpretare. Trebuie să-i reproșăm însă anumite momente cînd în ciuda vîrstei personajului, au apărut unele manifestări de adolescent.

Mai puțin convingătoare ne-a apărut interpretarea aceluiași personaj de către Titus Dogaru.

Corul, pregătit de Vlad Sava, a reușit într-o bună măsură să devină un participant activ în desfășurarea acțiunii. Am dori însă să nu se uite că deși cîntă romînește, ei trebuie să exprime în simțire franceză un cîntec spaniol (actul III „coro di mattadori spagnuoli“). Un merit deosebit revine maestrei de balet Adriana Dumitrescu, care prin cele două balete a reușit să însuflețească petrecerea din casa Florei. Cuvinte de laudă se cuvin Otiliei Oprea și pictorului Nicolae Bolea, care prin costume şi decoruri făcute cu multă pricepere şi artă, au contribuit la crearea atmosferei.

Conducerea muzicală a aparţinut lui Dinu Niculescu, care, stăpînind cu desăvîrşire partitura, a reuşit să transmită pe deplin interpreţilor intenţiile sale.

Aplauzele entuziaste ale publicului dovedesc că opera „Traviata“ constituie un nou succes înscris în activitatea tînărului colectiv din Oraşul Stalin.

GEMMA ZIMVELIU

*

În luna februarie, baritonul Hans Mokka din Timişoara a dat la Oraşul Stalin un recital de lieduri, deosebit de interesant prin alcătuirea programului. Interpretul şi-a propus să ne înfăţişeze evoluţia liedului german de la Beethoven pînă în zilele noastre, executînd 12 piese dintre care 6 aparţin unor compozitori contemporani. După „Cîntec de mai“ de Beethoven (Goethe), Hans Mokka a cîntat lieduri de Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Reger şi Richard Strauss. În partea a doua a programului, am ascultat un lied expresiv de Kurt Thomas, creator cunoscut prin arhaismul său linear-contrapunctic, un lied de atmosferă de Riehtmüller pe o poezie de Li Tai-pe ; versurile marelui dramaturg Bert Brecht au servit ca sursă de inspiraţie compozitorilor Fritz Geissler şi Rudolf Wagner-Regeny, originar din Ardeal, care în „Der grosse Dankchoral“ a ştiut să redea în mod sugestiv atmosfera specific brechtiană, voit inexpresiv-arhaică, cu turnuri modale şi cu nuanţe de baladă populară. Creaţia muzicală din ţara noastră a fost reprezentată prin cîte un lied de Paul Richter şi Wolf Aichelburg.

Hans Mokka este un interpret care, pornind de la ideea şi atmosfera poetică, caută să evidenţieze specificul stilistic al fiecărei compoziţii prin mijlocirea timbrului său cald şi viril. Interpretul a fost acompaniat cu înţelegere de către Norbert Petri.

A.

Tg. Mureş

Filarmonicile din ţară împlinesc rînd pe rînd un deceniu de activitate — prilej nu numai de sărbătorire dar şi de trecere în revistă a realizărilor, de scrutare, în acelaşi timp, a perspectivelor de viitor. După Filarmonica fruntaşă „Banatul“ din Timişoara, a fost sărbătorită recent orchestra simfonică din Tg. Mureş. Instituţia îşi are obîrşia, mai îndepărtată, în tradiţiile de artă şi cultură ale acestui oraş şi desigur nu vom trece cu vederea încercările unor muzicieni entuziaşti, progresişti, de a înjgheba o orchestră permanentă. Se cuvine să cităm în această ordine de idei pe Albert Metz, directorul Conservatorului Municipal (înfiinţat în anul 1907), cel dintîi care, sprijinindu-se pe tinerele forţe artistice ieşite din sînul instituţiei şi pe muzicanţii fanfarei oraşului, a pus, în anul 1911, temeliile unei orchestre. Maximilian Costin, Hajak Karoly, Zeno Vancea, Kosma Geza au fost apoi, pe rînd, animatorii orchestrei, ai vieţii muzicale. Sub conducerea compozitorului Zeno Vancea, directorul Conservatorului local, orchestra a prezentat, începînd din anul 1932, unele dintre cele mai de seamă lucrări clasice — simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven precum şi Rapsodiile lui George Enescu etc. S-a urmărit pe de o parte ridicarea nivelului profesional al orchestranţilor, pe de altă parte pătrunderea muzicii simfonice în rîndurile cele mai largi ale ascultătorilor, în sînul maselor muncitoare. Dar neajutată şi neîncurajată de oficialitatea timpului, formaţia a avut un caracter cu totul sporadic şi ocazional. O formă temeinică organizată avea să capete abia în anul 1948, cînd încurajată de Stat şi, subvenţionată, orchestra a crescut şi şi-a întărit rîndurile, dobîndind un caracter profesional. Concertele au o periodicitate sporită, devin lunare apoi săptămînale. În anul 1950 orchestra este etatizată. Ea este condusă de compozitorul Kozma Geza, iar din anul 1954 de către dirijorul Andrei Szekely.

Baza orchestrei care astăzi însumează circa 70 membri o constituie foştii profesori ai Conservatorului, în număr de 16. O bună parte din muzicanţi este alcătuită din amatori care şi-au ridicat însă calitatea execuţiei la nivelul unor profesionişti. Alte elemente tinere (circa 20) provin din Conservatoare şi Şcoli medii de muzică. Proporţia aceasta este desigur nesatisfăcătoare şi trebuie să subliniem faptul că din anul 1954, orchestra nu a mai primit nici un instrumentist tînăr, absolvent de Conservator.

Este de relevat faptul că Filarmonica din Tîrgul Mureş s-a străduit să ridice condiţia artistică a membrilor orchestrei, că foştii profesori şi-au ajutat şi îndrumat foştii elevi. Cînd orchestra a fost pusă în faţa unor sarcini de mai mare răspundere s-au procurat discuri, benzi de magnetofon şi s-au făcut audiţii colective în vederea cunoaşterii lucrărilor, a stilului în care se cer executate. S-a făcut de asemenea, uneori, şi controlul realizărilor cu ajutorul magnetofonului. Această muncă socotim că va trebui pe viitor intensificată, realizată mai sistematic cu prilejul, dacă se poate, al fiecărui concert.

Conducerea Filarmonicii a avut în vedere cîştigarea necontenită a publicului pentru muzica simfonică — direcţie în care eforturile au fost încununate de o categorică izbîndă. Astfel, dacă în anul 1954 cifra amatorilor oscila între 60 şi 120, astăzi există 600 abonaţi permanenţi ai concertelor simfonice. S-a urmărit ridicarea către audiţiile de muzică simfonică a muncitorilor din diferite uzine şi întreprinderi ca şi a tineretului, a studenţilor. Este de relevat că peste 100 abonamente sînt făcute în rîndurile muncitorilor şi aproape tot atîtea în ale studenţilor.

Nivelul artistic al orchestrei ne-a apărut ridicat. Aceasta a făcut posibilă execuţia unor lucrări mai dificile şi de amploare ca simfoniile „Manfred“ de Ceaikovski, „Fantastica“ de Berlioz, „Faust“ de Liszt, chiar a „IX“-a de Beethoven etc. etc. S-a colaborat rodnic cu dirijorii şi soliştii noştri de seamă precum şi cu cei de peste hotare. Este de menţionat de asemenea colaborarea cu corul Filarmonicii „George Enescu“ precum şi cu corul şi soliştii Teatrului de operă şi balet din Bucureşti şi din Cluj — ceea ce a dus la prezentarea în bune condiţii a operelor „Rigoletto“, „Traviata“, „Don Pasquale“ ş.a. Orchestra activează şi dincolo de obligaţiile stricte de concert prin participarea la manifestările ARLUS-ului, ori dînd concursul cu prilejul zilelor festive (7 Noiembrie, 23 August, 30 Decembrie). Filarmonica sprijină şi mişcarea artistică de amatori în vederea celui de al V-lea Concurs naţional. Un număr de 17 membri ai orchestrei activează ca instructori pe lîngă diferite fabrici şi uzine. Alt grup de instrumentişti se ocupă de instruirea copiilor din şcoli. Menţionăm şcolile medii „Farkas Bolyai“ şi „Papiu Ilarian“ care dispun de formaţii orchestrale de cca 20 elevi ce dau mici spectacole, mici reprezentaţii. Fără îndoială că această acţiune va fi pe viitor intensificată.

O formaţie mai mică a efectuat deplasări la căminele culturale unde a executat îndeosebi muzică cu caracter distractiv ; asemenea deplasări au avut loc şi la unele gospodării agricole colective. Acţiunea de popularizare a muzicii a fost extinsă în întreaga regiune (50 deplasări în oraşele Odorhei, Miercurea Ciucului, Tîrgul Secuiesc şi Sft. Gheorghe şi alte localităţi mai mici).

Nu vom încheia această privire asupra activităţii filarmonicii din Tîrgul Mureş fără a menţiona cele cinci concerte cu caracter festiv care au avut loc cu prilejul aniversării deceniului de la înfiinţare, date de orchestră sub conducerea dirijorilor Andrei Szekely şi Lukacsy András cu concursul soliştilor Iolanda Mărculescu, George Halmoş, George Iarosevici, Sarolta Trozner, Henri Brendier, Matias Kozma, Ferenc Barbely, Kemeny Klio ş.a. precum şi al corului secuiesc de Stat sub conducerea dirijorului Szalman Lorant. Aceste concerte, în programul cărora au figurat lucrări de la preclasici pînă la moderni, au vădit o muncă apreciabilă şi un nivel artistic frumos. Atît din programele concertelor festive menţionate cît şi din acelea ale concertelor din anul trecut am putut constata că alături de lucrările din marele repertoriu universal au fost înscrise şi unele lucrări ale compozitorilor noştri. Problema îmbogăţirii repertoriului cu lucrările compozitorilor autohtoni rămîne încă deschisă şi promovarea cu consecvenţă a celor mai valoroase lucrări romîneşti şi maghiare va trebui intensificată.

Pe marginea acestor realizări sînt de făcut anumite sugestii. Aşa, bunăoară, ar fi de dorit ca Sfatul Popular al oraşului să sprijine acele deplasări cu caracter cultural, proiectate în staţiunile balneo-climaterice şi care nu au putut avea loc anul trecut din lipsă de fonduri.

Filarmonica trebuie să-şi proporţioneze eforturile în raport cu posibilităţile sale. Fără a ne înscrie împotriva prezentării unor mari piese ca Simfonia a IX-a, ori împotriva unor viitoare recviemuri şi alte mari piese vocal-simfonice, credem că (judecînd şi după chipul imperfect în care a fost prezentată capodopera beethoveniană la Bucureşti), pe primul plan al preocupărilor trebuie să stea execuţia cît mai îngrijită a marelui repertoriu de concert. Aceasta va face cele mai bune servicii publicului, muzicii.

O mult mai mare atenţie trebuie dată şi compozitorilor din R.P.R. insuficient programaţi în concertele locale şi uneori numai cu un caracter „de serviciu". În chipul acesta Filarmonica din Tg. Mureş va împlini cu şi mai multă eficienţă importantul său rol cultural.

P. IONESCU

Sibiu

Cel mai însemnat eveniment muzical din cursul lunii februarie a.c. a fost fără îndoială, concertul simfonic dirijat de compozitorul uruguyan Hector Tosar, care a prezentat publicului sibian un program închinat aproape exclusiv muzicii sud-americane, puţin cunoscută la noi şi primită cu viu interes. Hector Tosar, în vîrstă de 35 ani, a fost elevul lui Honegger, Milhaud şi Rivier. El a compus în aproape toate genurile muzicale, avînd — se pare — predilecţie pentru muzica corală şi genul cantată. Tînărul muzician şi-a dirijat în cadrul concertului, Simfonia II-a pentru orchestră de coarde. În această lucrare — cea mai interesantă din program — Hector Tosar se afirmă ca un temperament dinamic-expresiv, cu un bogat fond inspirativ. Simfonia, de o factură arhitectonică bine închegată, respiră zbuciumul tineresc debordant, aproape tragic, al autorului. De la primele măsuri sîntem prinşi de o stranie înfierbîntare. Liniile melodice întinse, de maximă expresivitate, ritmul frînt şi complicat, polifonia bogată şi exploatarea deplină a registrelor, redau clocotul unei lumi care se naşte în dureri ; toată desfăşurarea este susţinută de un dinamism nestăvilit. De o deosebită valoare expresivă este partea a doua, întinsă ca un arc imens de răzvrătire deasupra unei cantilene de mare nobleţe şi gravitate. Uvertura la opera comică „Pedro Malazarta" a brazilianului Camargo Guarnieri îmbină în mod spiritual elemente regionale cu stilul european modern. Dacă am căuta să desprindem în urma ascultării celor trei compoziţii sud-americane o trăsătură caracteristică comună acestor lucrări, am putea semnala simţul ritmic spontan şi viguros. Îl găsim mai ales în delicioasa pastorală simfonică a argentinianului Alberto Ginastera, premiată la Salzburg în anul 1954, „Pampeana nr. 3". (Numele de Pampeana se referă la „pampa", stepa argentiniană). Este o muzică modernă, plină de sevă şi colorit, cuprinzînd o parte ritmico-frenetică între două părţi meditative, care traduc monotonia spaţiilor vaste de stepă prin melisme duioase, pline de atmosferă. Alături de lucrările amintite, Hector Tosar a mai dirijat cu multă pricepere Simfonia „Pragheză" (fără menuet) de Mozart, pentru a cărei interpretare publicul a mulţumit cu sincere ovaţiuni.

Concertul din 12 februarie condus de Henry Selbing, a cuprins, alături de „Preludiu şi fugă" de Ludovic Feldman şi Simfonia a IV-a de Beethoven, „Concertul pentru pian şi orchestră în Do major" de tînărul compozitor ceh Victor Kalabis, muzician care se exprimă cu mijloace moderne. Remarcabila clavecinistă şi pianistă cehă Zuzana Ruzickova a interpretat această lucrare — care degajă o uşoară ironie cu o delicateţe deosebită — uzînd de un dozaj dinamic fin şi calculat, dovenind mari posibilităţi de variaţie coloristică. Într-un alt concert, de asemenea dirijat de Henry Selbing, am ascultat în prima audiţie dansul simfonic „Haţegana pe-ntrecute" al compozitorului sibian Gheorghe Şoima, frumos lucrat. Pianistul Gheorghe Halmoş ne-a delectat cu concertul în Sol major de Beethoven. Subliniem gingăşia şi expresivitatea pasajelor lirice ale acestui pianist cult şi matur. Simfonia I-a de Schumann a fost interpretată cu un deosebit avînt tineresc. În concertul dirijat de Mircea Lucescu, Magda Nicolau, ca interpretă a concertului în Si bemol de Ceaikovski, a fost mai convingătoare în părţile briliante decît în cele lirice. Programul a mai cuprins „Simfonia" de César Franck, cît şi plăcuta şi sprinţara „Tarantella" pentru orchestră de coarde de Alfonso Castaldi.

*

În luna martie, Henry Selbing şi Mircea Lucescu au prezentat publicului sibian patru simfonii din repertoriul clasic : Simfonia „Pastorală" de Beethoven, simfonia „Tragică" de Schubert, simfonia IV „Romantica" de Bruckner şi simfonia a II-a de Brahms.

Ca solişti am ascultat pe Mariella Rădulescu în concertul în Mi pentru pian şi orchestră de Chopin, cîntat briliant şi cu simţul proporţiilor, lipsindu-i însă nuanţa de graţie catifelată, cerută mai ales în momentele lirice. Graziella Georgia a debutat cu bune calităţi pianistice în concertul I de Beethoven. O excelentă realizare a fost concertul în Mi bemol de Liszt, cîntat de tînărul pianist Alexandru Şumschi. Violonista Gaby Grubea care a interpretat concertul în Re (nr. 4) de Mozart, excelează prin sensibilitatea ei romantică; uneori, delicateţa arcuşului s-a pretat admirabil graţiei lineare mozartiene, în alte părţi, ni s-a părut prea manieristă, dăunînd astfel unităţii stilistice. Un interes ne-au arătat şi piesele de muzică romînească, executate în acest răstimp. Delicioasa schiţă pentru coarde „Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, respiră în mod plăcut monotonia expresivă a evocărilor debussyiste, pline de atmosferă şi cu efecte armonice intime şi voluptuoase. „Divertismentul pe teme de colinde vechi" pentru coarde şi două clarinete de Dumitru Capoianu ne transportă într-o atmosferă sonoră cu totul diferită. Acerbitatea arhaico-modală, imanentă colindelor alese de compozitor, este reliefată într-un limbaj îndrăzneţ şi personal. Rapsodia I-a de Mircea Chiriac e o piesă scrisă cu iscusinţă şi elan.

Într-un concert simfonic popular, alcătuit de Henry Selbing şi deschis cu uvertura la „Rienzi" de Wagner, soprana Iolanda Mărculescu ne-a delectat cu arii de coloratură, lucrări de Verdi, Delibes şi Lehar, cîntate cu o tehnică impecabilă şi cu gust. Opera din Cluj s-a prezentat cu Mozart (Răpirea din Serai), Verdi (Rigoletto) şi Donizetti (Lucia de Lamermoore) într-un ansamblu vocal bine alcătuit. Conducerea muzicală a revenit lui Leontin Anca.

Am ascultat pentru prima oară la Sibiu pe tînărul compozitor şi pianist Radu Lupu, care pe lîngă piesele ilustrative, de program, ne-a demonstrat un instinct precoce al formei în mica sa sonată, şi înţelegere a specificului modurilor populare în micile sale piese de acest gen.

Ansamblul de dans şi muzică populară germană din Oraşul Stalin ne-a oferit un spectacol unitar cu dansuri, cor şi soli, prezentînd o cantată şi o „nuntă ţărănească" cu elemente pantomimice şi dramatice. Ambele lucrări se compun, în esenţă, din adaptări din folclor lucrate cu un simţ de stil remarcabil de Norbert Petri şi Anselm Honigberger, reliefat mai cu seamă în cantata care în locul orchestrei întrebuinţează o formaţie de cameră (cvartet de coarde şi de lemn). Executarea a fost impecabilă.

WOLF AICHELBURG

RECENZII

„EUSEBIE MANDICEVSCHI", opere alese, 148 pag. in ottavo, ediţie îngrijită de Liviu Rusu.
„IACOB MUREŞIANU", opere alese, 132 pag. in ottavo, ediţie îngrijită de Nicolae Parocescu.

Editura Muzicală, Bucureşti, 1958.

Salutînd apariţia valoroaselor coruri din cele două antologii, ştim că luptăm împotriva neglijenţei afişate de una din cele mai importante tribune ale vieţii noastre muzicale : radiodifuziunea. Nu se cîntă acolo azi nici importante coruri noi originale, achiziţionate prin însăşi comisia instituţiei. Nu se cîntă nici ultimele succese corale din concertul corului Filarmonicii, în cadrul decadei culturii din decembrie 1957. Cu atît mai puţin se vor cînta — ne temem — aceste vechi coruri tipărite în cinstea sărbătorilor Mureşianu şi Mandicevschi.

Şi totuşi, tezaurul tradiţional coral este un incomparabil educator muzical al tineretului. Să ni se ierte acest „ostinato". Păstrăm artei corale romîneşti o dragoste plină de dezamăgiri. Credinţa ne rămîne nezdruncinată că fără corurile tradiţionale, muzica romînească îşi pierde savoarea, caracterul şi forţa. Ignorînd corul ce-şi trage seva din cîntecul popular romînesc, nu se poate cunoaşte claritatea de expresie a geniului nostru muzical. Nici a celui clasic, nici a celui nou.

Să nu se creadă că nu cunoaştem calitatea, cîteodată mai redusă, a talentelor compozitorilor noştri corali. Au limite. Dar e momentul să-i auzim pentru a-i judeca. Apariţia celor două publicaţii omagiale este un bun prilej de discuţie. Nădăjduim că se va întinde asupra întregului nostru trecut muzical. Sperăm că radiodifuziunea ne va ajuta, prin audiţii, la juste reconsiderări.

Nu trebuie să ne înşelăm asupra valorii artistice a „operelor alese" din cele două antologii. Prefeţele militează cu căldură pentru programarea în concerte publice a creatorilor omagiaţi. Liviu Rusu pentru Mandicevschi, Nicolae Parocescu pentru Mureşianu. Dar publicul auditor nu le va putea da ceea ce n-au avut la naşterea lor : popularitatea. Succesul de stimă îşi va avea însă rostul său educator.

*

Incontestabil că azi, cu mijloacele de comparaţie care ne stau la îndemînă, ne dăm seama de caracterul epigonal al creaţiei acestor doi veneraţi dascăli ai atîtor compozitori vestiţi de azi. Dar prin muzica lor, Mandicevschi şi Mureşianu pot sugera sentimentul măsurii şi armoniei din arta clasicilor şi romanticilor pe care i-au imitat. Prin ei se poate explica mecanismul armonizărilor corale vestite din trecut. Pe lîngă nuanţe personale, la Mandicevschi se pot descoperi influenţe din Brahms şi Wagner, la Mureşianu chiar pastişări directe din Schubert, Verdi sau Wagner. Publicul auditor, decît să audă arta epigonală, preferă să meargă la sursă, la audiţiile capodoperelor muzicale pe plan universal. Rămîn însă — în antologiile apărute — prelucrările de folclor muzical romînesc. Din acest punct de vedere, materialul publicat e un preţios început al alcătuirii unei arhive a muzicii romîneşti. Şi nu numai atît.

Editura Muzicală vine în ajutorul celor dornici de a cunoaşte concret moştenirea trecutului. Formatul unitar in ottavo dă un caracter promiţător de început de serie antologiilor apărute. Copertele elegante şi conţinutul, în execuţie tipografică ireproşabilă, atrag pe iubitorii de muzică. Prefaţatorii — cu multă rîvnă şi pricepere — au pus în evidenţă trăsăturile esenţiale şi formele tipice ale muzicii lui Mandicevschi şi Mureşianu. Dar şi unul şi altul îşi cer întregirea prezentării corale prin opere caracteristice — Mandicevschi, liturghiile, Mureşianu, balada Mînăstirii Curtea de Argeş — fără de care apariţia lor artistică nu se poate situa şi cunoaşte deplin. Va fi de bună seamă sarcina unor caiete suplimentare. Prin armonizările folclorului bucovinean, Mandicevschi este în centrul interesului. Marele dascăl aprecia studiile lui H. Riemann asupra tonalităţilor folcloristice, apărute în anul 1916. Îi urma uneori indicaţiile pentru cadenţele modale. Dar nu condamna pe Beethoven (ca Riemann), pentru faptul că titanul dădea ceva din fizionomia stilului său întorsăturilor hieratice ale cîntecelor populare scoţiene pe care le-a armonizat. Cu atît mai puţin cu cît Bucovina (pe jumătate arhaică, pe jumătate occidental orăşenizată) oferă un copios material muzical folcloric tonal cu raporturi categorice de tonică-dominantă. În prelucrările celor peste 200 de melodii, Mandicevschi se apropie de arta armonizatorilor neoromantici din pragul veacului XX, ca Siegfried Ochs şi Georg Schumann. Cu aceştia colaborase dealtminteri la alcătuirea codexului de coruri mixte populare germane apărut în anul 1915 la Lipsca. Găsim în antologia îngrijită de Liviu Rusu, caracteristice melodii vechi moldoveneşti, cu cadenţe frigiene : „Foaie verde merişoru" (notată întîi de A. Vasiliu, apoi în două variante de Voevidca), „Sîrbul şi sîrboaica" şi altele magistral armonizate — care vor intra sperăm curînd în repertoriile corurilor de amatori. De-abia azi, prin antologia apărută, vor putea fi cunoscute maselor largi.

Un interes mai găsim la volumul „Mureşianu". Pastişările din Lohengrin („Du lieber Schwann") din balada „Erculean", compoziţie „originală" vor provoca protestele puriştilor. În schimb, prelucrările cîntecelor populare vor fi cu drag cîntate. Se va cunoaşte cu acest prilej influenţa exercitată de Mureşianu asupra şcoalei noastre naţionale. În legătură cu „Doina din Bihor", este nevoie de o rectificare la explicaţiile îngrijitorului ediţiei. Melodia a fost publicată în anul 1894 în „Musa romînă". Nu putea fi deci „o variantă amplificată a cîntecului nr. 237 din colecţia Bartók", deoarece aceasta a apărut în anul 1913. Procesul ar fi putut fi invers. Poate că informatorul marelui folclorist maghiar a simplificat melodia pe care o culesese anterior Mureşianu. În schimb, Gheorghe Cucu (tot înainte de Bartók) a utilizat prima frază a doinei bihorene în corul său mixt „Mincinosul", pe text de I. V. Soricu, apărut în anul 1911. (A fost retipărit în volumul omagial „Gheorghe Cucu, Cîntece populare", 1952 ESPLA). La o nouă ediţie se va corecta şi afirmaţia că Iacob Mureşianu ar fi compus „primele creaţii originale în literatura pianistică romînească". Cu 14 ani mai în vîrstă decît maestrul de la Blaj, tatăl acestora este George Stephănescu, maestrul din Bucureşti. Acestuia din urmă, în perioada dintre 1867—1910, îi aparţin — păstrate în manuscrise sau tipărituri cu dată certă — 15 compoziţii în stil romînesc pentru pian.

EMIL RIEGLER-DINU

„LISZT" de Theodor Bălan, Editura Muzicală, Bucureşti, 1957

În Editura Muzicală a apărut recent o carte — Franz Liszt —, semnată de Theodor Bălan. Faptul că a fost foarte repede epuizată este desigur un indiciu al oportunităţii ei. Publicul este din ce în ce mai interesat de probleme muzicale — avid de a se informa. Iar această aviditate nu este satisfăcută decît în relativ mică măsură.

În jurul impunătoarei figuri a lui Liszt s-a creat o vastă literatură, care cu fiecare apariţie nouă elucidează o serie de preocupări (ale autorului sau ale lui Liszt însuşi). În fond, foarte departe de a circumscrie viaţa cuiva, o biografie nu poate fi în general decît un reflex palid. Are însă valoarea sa de operă de artă, de operă ştiinţifică etc. Conform cu preocupările sale, oricine poate găsi în cartea recenzată lucruri de interes — aş zice, personal. Este o lucrare organizată, bine împărţită pe capitole, cu problematică proprie. Ea prezintă viaţa lui Liszt, opera sa, pianistica lui, multilateralitatea preocupărilor sale şi legătura cu oamenii mari ai epocii, turneele în Ţările Romîneşti — probleme prea vaste pentru a putea fi epuizate în cele 150 pagini ale studiului. Dar pentru un simplu doritor de a se instrui, studiul poate constitui o primă sursă de iniţiere. În acest sens, cartea îşi are rolul său şi capătă valoare de actualitate. Poate că titlul ar fi trebuit să fie mai semnificativ, oglindind explicit preocuparea autorului.

Lucrarea are alături de merite şi lipsuri. Este cazul să intrăm în amănunte, să încercăm a le desluşi. În general, în chestiuni de fond nu există lucruri care să contravină rezonanţei ce s-a creat în jurul numelui lui Liszt.

Theodor Bălan ni se arată încă o dată ca un om de cultură şi bine informat, al cărui principal merit în studiul de faţă constă în strîngerea, ordonarea şi expunerea judicioasă a materialului. Ideile pe care le dezvoltă au garanţia anilor care aleg între adevăr şi fals cu autoritate. Studiul este scris într-o formă rece, cu tendinţă de „stil ştiinţific". Poate aceasta face ca momentul biografic să fie cel mai puţin reuşit literar. Poate că şi spaţiul, prea restrîns în comparaţie cu viaţa atît de bogată căreia trebuia să-i fie imagine este una din cauze. Viaţa unui poet necesită pe plan literar o suficientă doză de poezie şi lirism sau cel puţin de stilism, necesită o profundă analiză a marilor momente, a marilor influenţe. O lucrare ştiinţifică, în sine, poate cuprinde o cantitate inepuizabilă de lirism, sezisabil sub cea mai rigidă formă. În cartea lui Theodor Bălan există cu titlul de inventar tot ceea ce este esenţial în viaţa lui Liszt, dar insuficient (după gustul şi părerea noastră) analizat. Cu acelaşi titlu de inventar ne sînt prezentate creaţiile lui Liszt, pe scurt analizate. Cred că aci autorul a luat în consideraţie prea mult material, chiar din ceea ce a considerat a fi cel mai important în opera compozitorului (de exemplu toate cele 12 poeme simfonice), lucru care dăunează unei viziuni care ar încerca să surprindă punctele nodale ale unei evoluţii creatoare în profunzime şi nu în suprafaţă. Deşi bine concretizate, momentele evoluţiei sale componistice nu apar cu suficientă profunzime de analiză. O serie de probleme lăturalnice (şcolile naţionale, programatismul) nu sînt plasate în cadrul cel mai fericit şi apar ca digresiuni de la problema centrală. Deşi legate de opera lui Liszt, ar fi necesitat poate o tratare separată în alt cadru ; în orice caz, o mai strînsă sudare stilistică. Remarcabilă ni se pare analiza sonatei în si minor pentru pian, făcută cu multă fineţe şi discernămînt.

În problema pianisticii găsim că Theodor Bălan şi-a înscris aportul cel mai interesant şi mai realizat. Aureola pianistului Liszt rămîne şi azi neştirbită. Cu o reală şi profundă cunoaştere a elementelor jocului pianistic, prin compararea de lucrări de acest gen, Theodor Bălan ne dă o imagine vie a tehnicii şi inovaţiilor marelui virtuos, intrînd uneori în detalii de o strictă specialitate. Pentru un pianist este o lectură plină de interes şi de învăţăminte. Chiar un profan îşi poate făuri o idee justă parcurgînd cu atenţie rîndurile. Şi se desprinde foarte explicit ideea corelaţiei elementelor de structură ale aparatului pianistic. Se pare că autorul pregăteşte în curînd o lucrare amplă în această direcţie, lucrare căreia de mult i se simte trebuinţa.

Liszt în Ţările Romîne ne apare într-o lume şi epocă aparte, colorate într-o atmosferă şi mentalitate care ni-l apropie materialiceşte şi spiritualiceşte. Liszt şi poporul romîn, Liszt şi folclorul romînesc, lăutarii romîni — iată o serie de probleme schiţate abia. Este interesant descrisă apariţia pianistului, răsfăţatul Europei, în societatea romînească.

Găsim plină de importanţă iniţiativa autorului de a-l prezenta pe Liszt publicului romînesc, de a ajuta înţelegerea operei şi a vieţii sale. Este o iniţiativă pe care o credem demnă de a fi urmată. Esenţială ar fi transpunerea acestui gen în sfera unei adevărate arte literare în care viziunea proprie să se contopească cu materialul.

N. BRINDUŞ

„MANUAL DE OBOI",
de *Pavel Tornea*
ESPLA, Bucureşti, 1957

Nu de mult, în pauza unei repetiţii, am intrat în vorbă cu un oboist dintr-o orchestră simfonică a unui oraş de provincie. Deşi i se cuveneau aprecieri favorabile pentru felul îngrijit în care cînta, el se scuza de faptul că nu realizează o emisiune sonoră frumoasă.

— Îmi revizuiesc maniera de a sufla în oboi ; este foarte greu dar nu mă descurajez.

— Mai bine te-ai descuraja,... — intervine flegmatic un trombonist, — ţi-ai stricat ambuşura ; înainte cîntai mai bine !

Din discuţie am aflat că instrumentistului cu pricina îi căzuse în mînă „Manualul de oboi" de Pavel Tornea şi că lectura lui i-a luminat o serie întreagă de probleme ce-l frămîntau şi pe care conştiinciosul orchestrant se hotărîse să le rezolve chiar cu riscul de a trece printr-o perioadă de impas.

Cazul acesta m-a stimulat să citesc susnumita lucrare. Se poate spune că de la elogioasa prefaţă semnată de maestrul Alfred Alessandrescu şi pînă la ultima lui pagină, Manualul reuneşte un material ce poate susţine interesul oricărui muzician. Mi-au captat atenţia chiar rîndurile destinate procesului complicat al confecţionării şi punerii la punct a anciilor. Parcurgînd aceste pagini mi-am dat seama ce înţeles aveau vorbele spuse o dată la Conservator, într-o oră de curs, de către regretatul Theodor Rogalski : „Oboiştii trebuie să-şi petreacă jumătate din viaţă studiind şi cîntînd, iar cealaltă, lucrînd la ancii".

Se recunoaşte îndeobşte că oboiul este un instrument foarte dificil şi pretenţios. Celor mai iscusiţi oboişti le rămîne deci puţin timp pentru a împărtăşi altora tainele măiestriei lor. Cei limitaţi la intuiţie şi practicism, nu pot, de bună seamă, s-o facă. Alţii nu sînt dispuşi să dezvăluie secrete descoperite cu multă trudă ; în sfîrşit, celor capabili şi generoşi le este greu să schimbe oboiul cu condeiul şi să scrie. În comparaţie cu elevii pianişti, de pildă, cărora le stau la îndemînă zeci de metode aparţinînd la zeci de autori, oboiştii ucenici trebuie să se limiteze la o literatură pedagogică foarte restrînsă. Metodele de oboi sînt puţine dar şi mai puţine manualele de felul aceluia al cărui autor este Pavel Tornea. Inimosul prim-oboist al Filarmonicii „George Enescu" condensează în aproape 100 de pagini o preţioasă şi îndelungată experienţă de instrumentist şi profesor, menită să ajute în mod *practic* elevilor şi chiar instrumentiştilor formaţi. Pe lîngă capitolele referitoare la tehnica gurii — despre suflat, calitatea şi justeţea sunetului, staccato, vibrato etc. — la tehnica degetelor, la studiu, la păstrarea şi repararea instrumentului, la accesorii, lucrarea conţine un istoric al oboiului, o clasificare a instrumentelor din familia sa, recomandaţii diverse pentru oboist şi altele. Cu tot interesul prezentat de datele colaterale, ale Manualului, cum ar fi de exemplu, teoria formării sunetului în instrumentele de suflat, trebuie să ne exprimăm regretul că anumite părţi ale lucrării nu au fost mai aprofundate, mai dezvoltate, pe linia caracterului practic al ei. (O mai întinsă tratare ar fi fost, credem, binevenită în legătură cu cornul englez).

S-ar putea obiecta cu privire la anumite formulări de frază, sau că datele sînt luate — cum precizează de altfel autorul — din „Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire" de A. Lavignac şi Laurencie —, dar este incontestabil că Pavel Tornea aduce prin Manualul său de oboi o contribuţie de preţ şi originală la pedagogia instrumentului său atît de săracă în lucrări de acest fel.

Manualul primului oboist al Filarmonicii „George Enescu", care a ieşit din aşa-zisul „anonimat de orchestrant", ar trebui să reprezinte un îndemn în vederea realizării unor lucrări similare pentru instrumentele de suflat.

În încheiere, un ultim cuvînt despre aspectul grafic deosebit de izbutit pentru care E.S.P.L.A. merită toată lauda. Manualul este bogat ilustrat cuprinzînd şi cîteva tabele-anexă pentru digitaţii şi triluri.

E. PRICOPE

CRONICA DISCULUI

Concerte pentru vioară şi orchestră pe discuri sovietice

Numele principalilor reprezentanţi ai şcolii violonistice sovietice — David Oistrah, Leonid Kogan, Iulian Sitkoveţki, Igor Bezrodnîi, Mihail Vaiman, Igor Oistrah, Nelli Şkolnikova ş. a. — au trecut de mult graniţele Uniunii Sovietice. Prin concerte date pe toate continentele, ei au dus departe faima şcolii în mijlocul căreia s-au dezvoltat, stîrnind entuziasmul marelui public şi aprecierile cele mai înalte ale specialiştilor şi ale presei. Un rol important în răspîndirea largă a artei lor interpretative a început să-l joace în anii din urmă discul, pe care au fixat un repertoriu extrem de variat, cuprinzînd piese cu acompaniament de pian şi de orchestră, din literatura rusă şi sovietică, ca şi din cea universală, clasică şi modernă. Baza discografiei o constituie fără îndoială catalogul sovietic, dar există imprimări pe discuri realizate — în special de David Oistrah — şi la Praga, Dresda, Leipzig, Paris, Londra, Stockholm, New York, Boston şi Philadelphia, nemaivorbind că multe înregistrări sovietice sînt reeditate — prin convenţii speciale — şi pe alte mărci de discuri (în special în Franţa, pe discuri „Chant du Monde"). În felul acesta, discurile cu mari violonişti sovietici au ajuns la o circulaţie cu adevărat mondială, fiind recenzate în toate revistele de specialitate din lume.

Repertoriul de concerte de vioară pe discuri sovietice aflat în prezent la dispoziţia discofililor romîni cuprinde concertele de Vivaldi — sol minor (Kogan), Mozart — re major (D. Oistrah), Beethoven (D. Oistrah), Mendelssohn (D. Oistrah), Paganini — si minor (Sitkoveţki), Brahms (D. Oistrah), Ceaikovski (Kogan), Dvorak (D. Oistrah) şi Haciaturian (Kogan), cu acompaniamentul unor orchestre sovietice dirijate de Mravinski, Gauk, Zanderling, Barşai, Nebolşin, Kondraşin, Paverman şi... A. Haciaturian (la propriul său concert).

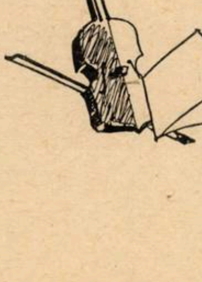
Pe David Oistrah, violonistul „perfect din toate punctele de vedere şi unul dintre cei mai mari ai vremurilor noastre" — cum îl caracterizează Enescu —, discurile acestea ni-l prezintă în toată complexitatea personalităţii sale artistice. Graţios, fără manierisme, în Mozart, profund în Beethoven, avîntat în Mendelssohn, bărbătesc în Brahms, rapsodic-strălucitor în Dvorak, sobru-meditativ în Şostakovici, Oistrah ne încîntă prin tonul său plin, rotund, cald, de o puritate care atinge perfecţiunea, prin tehnica sa impecabilă, printr-o muzicalitate desăvîrşită. Dacă ar fi totuşi să încerc o ierarhizare a acestor imprimări, aş pune pe prim plan concertele de Beethoven, Mendelssohn şi Şostakovici, primul pentru maniera autentică de a reda răscolitoarea bogăţie de gînduri şi simţiri beethoveniene, al doilea pentru nobleţea şi eleganţa frazării, unite cu generozitatea elanului romantic, al treilea pentru felul strălucit în care a reuşit Oistrah să pătrundă în gîndirea atît de profundă, dar în acelaşi timp atît de personală a marelui compozitor sovietic. Grăitor pentru conturarea figurii artistului Oistrah este faptul că după ce a interpretat în anul 1955 pentru prima oară concertul de Şostakovici la Moscova şi Leningrad, el a ţinut să ia poziţie în scris faţă de unele critici aduse lucrării, publicînd în „Sovetskaia Muzîka" (nr. 7/1956) un articol intitulat „Intruparea unei idei măreţe" *), în care analizează pe larg concertul, caracterizîndu-l ca „o operă minunată, inspirată", faţă de care simte „o deosebită căldură sufletească". Ataşamentul lui Oistrah faţă de concertul de Şostakovici l-a determinat să-l execute la numeroase concerte din U.R.S.S. şi străinătate (inclusiv Londra şi New York) şi să-l mai imprime o dată pe discuri şi în S.U.A. Un artist care se entuziasmează în asemenea măsură pentru o lucrare poate deveni — cum se spunea în mod curent — „interpretul ei cel mai autorizat". Acesta este cazul lui David Oistrah. Iată de ce discul sovietic cu concertul de vioară de Şostakovici în interpretarea lui David Oistrah capătă o deosebită valoare, aproape de document.

Leonid Kogan, al cărui nume apare al doilea ca ordine de frecvenţă pe etichetele discurilor sovietice cu concerte de vioară, s-a afirmat cu autoritate în anii din urmă ca unul din cei mai valoroşi violonişti ai generaţiei tinere, nu numai din U.R.S.S., dar din întreaga lume. Iată cum îl caracterizează revista franceză de specialitate „Disques": „Leonid Kogan are totul : farmecul şi amploarea sonorităţii, o virtuozitate strălucitoare, o uşurinţă admirabilă ; cîntă din vioară ca un magician". Aceste însuşiri reies din plin în cele trei discuri existente în prezent la noi : Vivaldi, Ceaikovski, Haciaturian. Dacă în Vivaldi, Kogan ştie să-şi subordoneze avîntul tineresc rigorilor impuse de stilul preclasic al unuia din creatorii concertului instrumental, în schimb în Ceaikovski, şi mai ales în Haciaturian, îşi ia libertatea de a da curs liber pasiunii, ardoarei, dinamismului care-l animă cu prisosinţă. Temperamentul său vulcanic transpare în mod deosebit în concertul de Haciaturian, în care autorul însuşi imprimă de la pupitrul dirijorului o înflăcărare şi o strălucire, care fac orchestra să sclipească în mii de focuri, ca o piatră preţioasă, influenţînd în mod evident solistul să urmeze aceeaşi cale.

Imprimările tuturor acestor concerte fac dovadă certă a unor mari progrese obţinute de tehnicienii de înregistrare a casei de discuri din Moscova. Planul de prezenţă al solistului este în general bine realizat (se remarcă îndeosebi în concertele de Vivaldi, Mendelssohn, Ceaikovski), sunetul viorii este pur, nobil. Unele rezerve pot fi formulate doar cu privire la felul de captare a orchestrei, care nu întotdeauna prezintă aceleaşi calităţi de puritate ca solistul. Uneori timbrele nu sînt destul de clar diferenţiate, sună puţin şterse, lipsite de viaţă. Aceasta nu înseamnă că echilibrul de sonoritate solist-orchestră ar fi în deficienţă, ci doar că atenţia acordată solistului în privinţa calităţii sunetului ar fi trebuit extinsă şi asupra orchestrei.

În ansamblu vorbind, discurile recenzate îşi merită din plin prezenţa la loc de cinste în discotecile iubitorilor de concerte de vioară. Ascultarea lor poate prilejui numeroase învăţăminte şi o înaltă desfătare artistică.

EDGAR ELIAN



---

*) Reprodus în broşura „David Oistrah", editată la Institutul de Studii Romîno-Sovietic şi Consiliul general ARLUS (1956, pag. 18).

Cuprinsul

Îndreptarul de preț al muzicii noastre (pag. 1)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Zeno Vancea
Despre polifonie (pag. 3)

Prof. George Iarosevici
Copiii pe estrada de concert
— Reflecțiile unui pedagog — (pag. 19)

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Întîlniri prietenești cu muncitorii (pag. 21)
Tineri muzicieni (pag. 22)
Concurs artistic (pag. 23)
Noi tipărituri ale Editurii Muzicale (pag. 23)

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

A. P. Bănuț
Aca de Barbu (pag. 24)

SILUETE CONTEMPORANE

Paul Robeson *(Fr. W.)* (pag. 25)
De peste hotare (pag. 27)

CONCERTE-SPECTACOLE

OASPEȚI — Sviatoslav Richter și Nina Dorliak — prof. *Florica Musicescu, A. Hoffman, Ada Brumaru* — (pag. 28); Muzicieni cehi — *Mircea Lucescu* — (pag. 30); Lidia Grychtol — *A. H.* — (pag. 30); PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ ROMÎNEASCĂ — „Patru poeme pentru bariton și orchestră“ de Sergiu Natra — *Fr. Schapira* — (pag. 31); „Concertul pentru orchestră“ de Ovidiu Varga, „Miorița“ de Anatol Vieru — *Adrian Rațiu* — (pag. 31); Succese romînești la concursul „P. I. Ceaikovski“ — *G. Avachian*—(pag. 33); Al treilea festival republican—*J. V. Pandelescu* — (pag. 34); Matthäus Passion — *A. Porfetje* — (pag. 35); Tineri dirijori — *Doru Popovici* — (pag. 36); Muzică de cameră — *Arminiu Cassvan, Al. Schmidt, S. Vasilescu* — (pag. 37); Concert coral Verdi-Wagner — *Al. Colfescu* — (pag. 39); Două spectacole de estradă — *Ana Frost* — (pag. 39); Cluj — *Șt. Lakatoș* — (pag. 41); Oradea — *Vicos — A. Cruceanu* — (pag. 41); Orașul Stalin — *G. Zimveliu, A.,* — (pag. 42); Tg. Mureș — *P. Ionescu* — (pag. 43); Sibiu — *Wolf Aichelburg* — (pag. 44).

RECENZII

„Eusebie Mandicevschi“, „Iacob Mureșianu“ — *Em. Riegler-Dinu* — (pag. 45); „Liszt“ de Teodor Bălan — *N. Brînduș* — (pag. 45); „Manual de oboi“ de Pavel Tornea — *Eugen Pricope* — (pag. 46).

Cronica discului — *Edgar Elian* — (pag. 47).

Supliment

Din creația înaintașilor muzicii noastre
Lucrări de Constantin Dimitrescu, Juarez Movilă și Theodor Fuchs
40 pag. 6 lei

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

BIBLIOTECA „ASTRA„
SIBIU

I. P. 2. c. 1732

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI
ŞI CULTURII

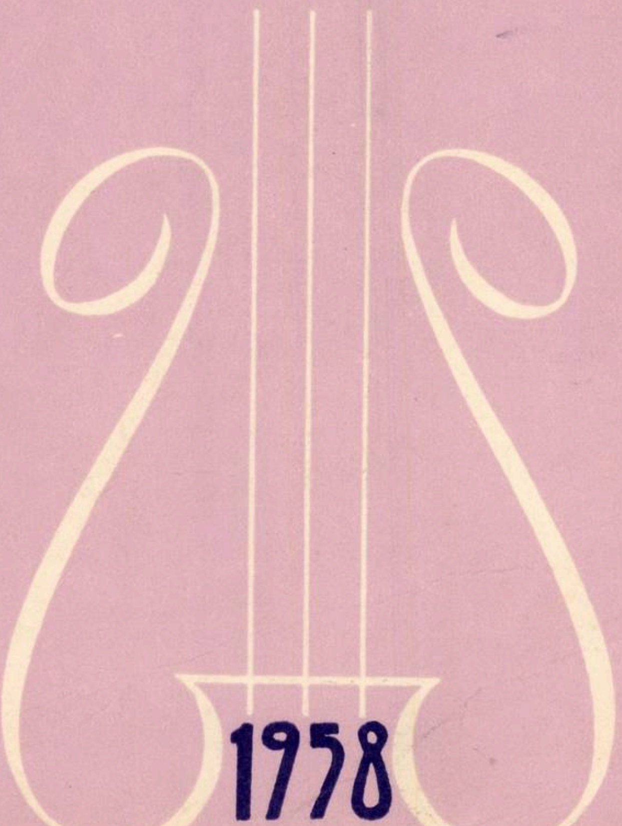
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
5.87.32
5.21.19

Lei 5

MUZICA

6



1958

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ANUL VIII IUNIE 6/1958

Un nepreţuit ajutor în orientarea muzicii noastre

De curînd a fost dată publicității Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958, cu privire la îndreptarea greșelilor în aprecierea operelor „Marea prietenie“, „Bogdan Hmelnițki“ și „Din toată inima“. Acest însemnat document de partid reafirmînd principiile care au stat la baza adoptării Hotărîrii Comitetului Central al P.C.U.S. din 10 februarie 1948 cu privire la opera lui V. Muradeli „Marea prietenie“, și subliniind rolul pozitiv pe care l-a avut în ansamblu, această Hotărîre — care definea just orientarea muzicii sovietice spre un caracter popular și realist și critica tendințele greșite, formaliste, în muzică — observa, în același timp, că s-au făcut și unele aprecieri greșite și nejustificat de aspre asupra creației unor compozitori sovietici talentați. Recenta hotărîre arată că aceste aprecieri — în vădită contradicție cu principiile de bază ale Hotărîrii din 10 februarie 1948 — erau o manifestare a trăsăturilor negative caracteristice perioadei cultului personalității. Manifestări ale unor trăsături similare au fost și aprecierile nejuste, unilaterale, făcute operelor „Bogdan Hmelnițki“ de K. Dankievici (libret de V. Vasilevskaia și A. Korneiciuk) și „Din toată inima“ de G. Jukovski.

Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice a însărcinat redacția ziarului „Pravda“ ca, pe baza Hotărîrii din 28 mai 1958, să pregătească un articol redacțional care să cuprindă o analiză a problemelor fundamentale ale dezvoltării artei muzicale din U.R.S.S. Acest articol redacțional a apărut în „Pravda“ în ziua de 8 iunie 1958 sub titlul „Drumul muzicii sovietice — drum al caracterului popular și al realismului“. Totodată, C.C. al P.C.U.S. a hotărît să ceară tuturor organelor corespunzătoare de partid precum și Ministerului Culturii al U.R.S.S. să desfășoare în uniunile de creație și în instituțiile de artă munca de lămurire necesară în legătură cu această Hotărîre, urmărind ridicarea nivelului ideologic și artistic al muzicii sovietice și strîngerea continuă a rîndurilor intelectualității creatoare pe temeiul ideologiei comuniste și al întăririi legăturilor dintre artă și viața poporului.

În noua Hotărîre a C.C. al P.C.U.S. cu privire la muzică se deslușește cu limpezime grija părintească a partidului față de muzicieni. Îndreptînd unele aprecieri concrete greșite din Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 10 februarie 1948, partidul atrage atenția asupra forței și vitalității principiilor de bază ale acestei Hotărîri, principii prețioase în lupta ce se dă azi pentru făurirea unei arte muzicale legate de viață, de popor. Așa cum arată Aram Haciaturian, departe de a fi „o răfuială cu trecutul“, noua hotărîre are un sens înalt ideologic-creator, militînd pentru dezvoltarea muzicii mai departe pe drumul trasat de Hotărîrea din anul 1948. Aceasta a avut meritul de a pune în fața muzicienilor sovietici — și, prin răsunetul ei mondial, în fața muzicienilor înaintați, democrați, din întreaga lume — problema marii lupte care se dă în muzica din vremea noastră între orientarea realistă, legată de popor și orientarea antipopulară formalistă. Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. a arătat că trăsăturile de bază ale formalismului în muzică le constituie negarea principiilor fundamentale ale muzicii clasice, renunțarea la melodie, tendința spre îmbinări nevropatice, care transformă muzica în cacofonie, într-o îngrămădire haotică de sunete. Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. s-a ridicat împotriva „aristocratismului“ în muzică, împotriva disprețului față de popor și viața sa muzicală, împotriva respingerii celor mai bune tradiții ale muzicii clasice ruse și universale sub cuvînt că ar fi „învechite“, „de modă veche“, „conservatoare“ și incompatibile cu „spiritul inovator“ care trebuie să caracterizeze muzica nouă. Totodată, Hotărîrea definea cu claritate trăsăturile caracteristice ale orientării realiste în muzică, întemeiată pe recunoașterea uriașului rol progresist al moștenirii clasice, folosirea acestei moșteniri și dezvoltarea ei continuă, legătura organică, profundă, a muzicii cu viața și arta poporului, îmbinarea în muzică — pe temeiul unei înalte măiestrii — a unui conținut bogat, cu perfecțiunea artistică a formei muzicale, atenția acordată simplității și accesibilității. Aceste orientări ideologice au avut darul de a preciza, în ochii tuturor muzicienilor progresiști, pericolele de care trebuie să se ferească şi drumul pe care trebuie să păşească cu fermitate pentru a-şi împlini înaltul rost estetic-social. Şi, într-adevăr, în ultimii zece ani, muzica sovietică a cunoscut un avînt neîntîlnit înainte, dezvoltîndu-se în profunzime şi în amploare. Se poate spune că tot ce este mai bun, mai valoros în muzica sovietică din ultimii zece ani constituie o dovadă concretă a rodniciei principiilor cuprinse în documentele de partid cu privire la muzică din anul 1948. De la cîntecele sovietice de masă care răsună pe buzele a milioane de oameni din toată lumea la ample lucrări simfonice interpretate cu succes în ţări foarte diferite, toate lucrările de seamă ale muzicii sovietice aduc mesajul umanist socialist al oamenilor care clădesc o societate nouă, aduc confirmarea justeţei drumului trasat cu un deceniu în urmă de partid în faţa muzicii sovietice — drumul realismului şi caracterului popular.

Dar Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. nu a avut un larg şi creator răsunet numai în Uniunea Sovietică ci şi în lumea întreagă. Incă în anul 1948 compozitorii progresişti din numeroase ţări, adunaţi la Congresul internaţional de la Praga, au salutat această Hotărîre, considerînd-o un adevărat program al activităţii lor viitoare.

La noi, Hotărîrea a jucat un mare rol pozitiv ajutînd muzicienii înaintaţi din ţară să respingă curentele străine, neconforme cu tendinţele naturale de dezvoltare a muzicii romîneşti — muzică cu puternice tradiţii democratice, realiste — să învingă trăsăturile individualismului care erau proprii unor lucrări. Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948, prin clarificarea existenţei a două orientări fundamentale în arta contemporană — una legată de popor, umanistă, înaintată, alta antipopulară, care, în ciuda unui aparent „avangardism" este, de fapt, retrogradă prin conţinutul ei — i-a ajutat şi pe muzicienii romîni să se strîngă cu mai multă fermitate sub steagul realismului şi caracterului popular.

Dar, după cum se ştie, Hotărîrea din 10 februarie 1948 mai cuprindea şi o serie de aprecieri concrete neîntemeiate, subiectiviste. Se cuvine subliniată în primul rînd aprecierea greşită cu privire la situaţia generală a muzicii sovietice considerată a fi nesatisfăcătoare, cu excepţia unor succese în domeniul creaţiei de cîntece şi de muzică de filme. Or — în realitate — arta muzicală sovietică dobîndise realizări însemnate, atît în domeniul muzicii simfonice şi de cameră, al oratoriilor cît şi în cel al muzicii de operă şi balet.

De asemenea, erau făcute aprecieri greşite, unilaterale, cu privire la eminenţi compozitori sovietici şi la opera „Marea prietenie" de Vano Muradeli. Natura acestor aprecieri şi cauza lor este dezvăluită în recenta Hotărîre a C.C. al P.C.U.S.

Documentele P.C.U.S. apărute de curînd, dincolo de îndreptarea acestor greşeli, atrag atenţia asupra modului cum trebuie făcută critica în domeniul artei şi literelor. In acest sens, „Pravda" arată că a critica aspectele negative din muzica sovietică era cît se poate de necesar. Lucrări ca opera „Marea Prietenie" meritau, fără îndoială, o critică concretă şi amănunţită. Nu existau însă motive să se considere asemenea lucrări „exemple de formalism în muzică", întrucît aveau fără îndoială şi laturi pozitive. Caracterizarea muzicii lor ca fiind întemeiată „pe o succesiune de disonanţe", pe „grupuri de sunete care şochează urechea", nu corespundea realităţii. Aceasta a dezorientat, într-o anumită măsură, cercurile muzicale în ceea ce priveşte adevăratele caractere ale formalismului în muzică.

„Pravda" aminteşte cuvintele lui V. I. Lenin cu privire la criticarea unilaterală a lui Demian Bednîi: „Talentul este o însuşire rară. El trebuie sprijinit sistematic şi cu multă grijă. Vă încărcaţi sufletul cu un păcat, cu un mare păcat... dacă nu veţi atrage un colaborator talentat, dacă *nu îl veţi ajuta"*. „Pravda" se ridică împotriva unor critici fără temeiuri suficiente. După asemenea critici subiectiviste, lipsite de discernămînt — arată „Pravda" — „chiar şi un maestru talentat este fără să vrea demobilizat" şi ele nu pot „să-i însufleţească pe compozitori în munca mare şi complexă de creare a unei opere pe o temă sovietică actuală".

Respingerea subiectivismului în critică nu înseamnă cîtuşi de puţin idilizarea creaţiei, estomparea criticii şi prezentarea în culori trandafirii a unor lucrări care pot avea şi lipsuri. Dimpotrivă, critica cea mai aspră, dacă este justă şi binevoitoare va fi întotdeauna folositoare, îl va însufleţi pe artist în desăvîrşirea măiestriei sale. Analiza justă, obiectivă, a părţilor pozitive şi negative ale fiecărei opere va contribui la ridicarea nivelului creaţiei unui muzician.

Subiectivism în aprecieri s-a manifestat, după cum se ştie, şi la noi în Uniunea Compozitorilor într-o anumită perioadă. Ne aducem aminte în acest sens de Rezoluţia Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din 4—5 februarie 1952. Rezoluţia afirma principii generale juste şi milita pentru dezvoltarea mai departe a filonului realist al muzicii noastre, pentru partinitatea artei noastre componistice. Totodată, însă, Rezoluţia cuprinde aprecieri greşite, subiectiviste, despre creaţii de valoare ale muzicii noastre ca opera: „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, baletul „Harap Alb" de Alfred Mendelsohn, cele Trei dansuri romîneşti de Theodor Rogalski, cele Trei piese de orchestră de Constantin Silvestri, lucrări de muzică de cameră de Sigismund Toduţa, Max Eisikovits şi Paul Jelescu. Este cazul să arătăm că aceste aprecieri se datorau subiectivismului unor membri ai conducerii de atunci a Uniunii Compozitorilor. Acest subiectivism s-a manifestat şi în alte aprecieri — în articole, prezentări — în care era criticată neîntemeiat de aspru creaţia întreagă a unor maeştri ai muzicii noastre. După cum se ştie, prin grija partidului, aceste aprecieri subiectiviste, în vădită contradicţie cu principiile de bază ale esteticii marxiste, au fost îndreptate în practica anilor care au urmat, şi în cadrul plenarei lărgite a comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din luna martie 1956.

Dar subiectivismul acesta nu a putut ţine în loc dezvoltarea impetuoasă a muzicii romîneşti în anii puterii populare, nu a putut înfrînge traducerea creatoare în viaţă a principiilor de bază ale Hotărîrii.

*

Examinînd dezvoltarea muzicii noastre în aceşti ani, constatăm că aceasta, în linii mari, a păşit pe drumul indicat de principiile Hotărîrii din anul 1948. O scurtă referire la înflorirea principalelor genuri confirmă orientarea compozitorilor noştri spre cerinţele spirituale ale poporului care clădeşte o viaţă nouă, strădania lor comună pentru o muzică actuală prin tematică şi mod de realizare, creată în graiul muzical naţional. În acelaşi timp însă, confruntarea înfăptuirilor muzicii noastre cu cerinţele mereu crescînde ale poporului aflat în necontenit avînt, ne relevă mari şi multe datorii ce se cer împlinite.

După cum se ştie, cîntecul de masă reprezintă cel mai larg şi direct mijloc prin care compozitorii ajută la formarea unei conştiinţe noi, socialiste, în patria noastră, militează pentru idealul apărării păcii, susţin elanul în munca noastră constructivă. Avem multe asemenea cîntece, care în epoca noastră au făcut un adevărat asalt, cucerind adesea şi inimile publicului de peste hotare. Lucrări de acum cîţiva ani ale lui Ioan Chirescu, Vasile Popovici, Alfred Mendelsohn, Radu Paladi, Theodor Bratu, Anatol Vieru, Hilda Jerea, Ion Croitoru, Mircea Neagu, lucrări recente de Ioan Chirescu, Vasile Popovici, Constantin Palade, Radu Paladi, Diamandi Gheciu, Sergiu Sarchizov, George Derieţeanu, Teodor Bratu, Hilda Jerea, Laurenţiu Profeta, Ileana Marinescu, Vasile Timiş, Ana Severa Benţia, Emil Lerescu, se pot număra printre cele mai îndrăgite de ascultători, preţuite la noi şi în străinătate pentru vibrantul lor mesaj, pentru căldura inspiraţiei. Dacă noi compozitori vin să îmbrăţişeze acest gen, din păcate, mulţi dintre cei care au dobîndit măiestria cîntecului îl părăsesc apoi, fără mustrări de conştiinţă, de dragul formelor corale complexe destinate numai profesioniştilor, ori al altor genuri considerate ca mai importante pentru cariera lor componistică. Creatori fecunzi în genul dramatic şi vocal-simfonic rămîn prea ades insensibili la chemările Uniunii Compozitorilor, Radiodifuziunii, Casei de Creaţie Populară, Ministerului Culturii, de a îmbrăţişa cîntecul destinat zecilor de mii de coruri din ţară, iar unii dintre tineri îl ocolesc cu desăvîrşire. De ce oare, compozitori cu merite în acest gen ca Mihail Andricu, Leon Klepper, Gheorghe Dumitrescu, Anatol Vieru, Zeno Vancea, Dumitru Capoianu, nu-şi întorc sau reîntorc faţa spre cîntecul de masă? Tinerii compozitori sînt chemaţi să abordeze cu toată pasiunea acest gen, deosebit de apropiat lor prin dinamismul său specific, prin tematica comună întregului tineret muncitor din ţara noastră, prin rezultatele rodnice pe care le aduce în adîncirea exprimării realiste, personale în artă. De ce lăsăm ca unele din concursurile de cîntece închinate domeniilor de muncă sau dedicate Capitalei noastre să nu se bucure de succese mari?

Este drept, calitatea versurilor pe care poeţii le pun la îndemînă nu reprezintă — aşa cum s-a constatat la analizele făcute la Uniunea Compozitorilor — un stimulent suficient pentru realizări de cîntece bune. Rămîne astfel o răspundere comună a compozitorilor şi poeţilor să înalţe cît mai degrabă cîntecul de masă pînă la rangul pe care îl merită, folosind însuşirea acestui gen de a fi cel mai susceptibil la înnoiri în tematică şi expresie, deopotrivă. Este cazul, de asemenea, să atragem atenţia asupra faptului că lupta poporului pentru o viaţă mai bună se reflectă încă palid şi schematic în textele cîntecelor de masă. Omul este deseori înlocuit, chipurile metaforic, cu pomi, stînci, izvoare, plaiuri sau maşini, furnale, tractoare etc. Se impune un stil şi o concepţie mai apropiată de viaţă nu numai în titluri dar şi în realizarea poetică a tematicii.

Deosebit de însemnată pentru ca acţiunea mobilizatoare a cîntecului de masă să prindă viaţă este difuzarea sa largă, întemeiată pe înţelegerea rolului său educativ, patriotic. Un cîntec de masă bun trebuie difuzat de îndată ce a apărut, căci numai astfel mesajul său actual este transmis celor cărora li se adresează. Din păcate, vedem nu arareori cum cîntece valoroase, unele premiate în ţară şi peste hotare, aşteaptă multă vreme pînă ce sînt incluse în programele muzicale radiofonice sau în repertoriul corurilor profesioniste şi de amatori. Astfel „Dar de nuntă" de Radu Paladi, distins în anul 1957 cu premiul I la Bucureşti şi la Moscova, a fost inclus în repertoriul unui singur ansamblu şi a trebuit să aştepte un an ca un alt cor să-l cînte. „Zboară cîntec" de Ileana Marinescu, premiat la Bucureşti şi Moscova, nu a fost cîntat decît o singură dată în public şi nici după un an nu era înregistrat la Radio. Se înţelege că o asemenea atitudine faţă de cîntecul de masă nu este spre cinstea forurilor de difuzare a muzicii şi nu este în măsură să stimuleze creaţia în acest important gen.

O prefacere adîncă în spiritul noilor cerinţe ale oamenilor de azi s-a petrecut şi în domeniul muzicii distractive. Este neîndoielnic că atît cîntecul şi dansul cît şi spectacolul muzical din vremea noastră poartă pecetea unui lirism nou, luminos, avîntat. Şi aci ne putem mîndri cu lucrări de valoare ca cele de Ion

Vasilescu, Gherase Dendrino, Henri Mălineanu, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Radu Șerban ș. a. Unele dintre ele — cum este „Drag îmi e bădița cu tractorul“ — poartă pe melodia lor într-aripată sentimentele vieții noi a poporului, educîndu-l într-o etică înaltă, socialistă. Compozitorii au știut să găsească adesea o melodie originală, proaspătă, o înveșmîntare de ținută artistică ferită de nedoritul șablon, de influențe cosmopolite despersonalizatoare. Aceste succese contrastează însă puternic cu un număr de piese banale, cenușii, lipsite de inspirație, schimonosite după mode importate, mărginite la un soi de lirism searbăd, de comic vulgar, anost. Dacă trăsăturile negative ale muzicii privesc pe compozitori, vulgaritatea, lipsa de gust, de actualitate a temelor, tocirea ascuțișului satiric — atît de frumos afirmat în „Marinică“, de pildă — privesc îndeaproape și pe textieri. Este de sperat că odată și odată, această problemă va fi considerată cu toată forța și răspunderea de Uniunea Scriitorilor, spre însănătoșirea și prosperarea acestui gen. S-ar zice — judecînd după cîteva lucrări apărute recent și des cîntate — că textierii și compozitorii acestui gen nu se inspiră decît sub impulsul nopților cu lună ori al răpăitului de ploaie! A venit momentul să iasă ziua în amiaza mare, să surprindă freamătul, încordarea, satisfacția lucrului împlinit, să șfichiuiască și mai departe tagma lui Marinică, să deslușească nu numai nopțile cu sau fără lună, ci mai ales zilele cu soare...

Opereta noastră nouă a urcat și ea treaptă cu treaptă, ajungînd să fie văzută și aclamată și de publicul străin. Dar dacă unele lucrări, cum este „Lăsați-mă să cînt“, s-au impus, multe s-au poticnit în mîlul unei acțiuni neinteresante, artificial conduse, al unor personaje fără profil, fără viață, al unei muzici eclectice, învechite, fără sudură, fără cadru dramatic, mai banală decît un comentariu muzical oarecare. Și păcatul e cu atît mai mare cu cît genul se adresează unor cercuri mai largi, are o forță educativă și de desfătare mai directă decît altele. Condițiile deosebite existente pentru înflorirea genului, vor aduce poate o operetă cu un subiect actual, viu, dramatic și interesant — opereta atît de așteptată de iubitorii de muzică.

În ultimii ani ai culturii noi socialiste, genul dramatic s-a afirmat cu putere. Operele „Ion Vodă cel Cumplit“ de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, „Povestea țapului“ de M. Eisikovits, baletele „Cînd se coc strugurii“ de M. Jora. „Călin“ și „Harap Alb“ de A. Mendelsohn, „Haiducii“ de H. Jerea, „Priculiciul“ de Z. Vancea au adus în scena noastră bucuria muncii, slăvirea luptei poporului pentru libertate, valorificarea tezaurului literaturii clasice și al fanteziei populare. Asemenea lucrări precum și altele care așteaptă pe curînd lumina rampei întruchipează conținutul lor valoros printr-o muzică melodioasă, realizată cu o evidentă preocupare pentru dramatism veridic și o largă accesibilitate. Apare însă cu limpezime caracterul unilateral al tematicii, restrîngerea ei la trecut, și la simbol, absența subiectelor actuale, a eroilor contemporani. Fără îndoială că și aci problema libretului, a conturării literare prealabile a conflictului este vitală. Lipsa unui asemenea material a determinat pe unii compozitori să-și aleagă și elaboreze ei înșiși libretele. Cu atît mai acută este deci nevoia unor eforturi comune în direcția operei romînești cu o tematică nouă, inspirată din viața noastră clocotitoare, din chipul celor care luptă pentru crearea în țara noastră a unei lumi noi, socialiste. Chiar dacă primii pași conțin riscul unor eșecuri, trebuie făcute neîntîrziat începuturile pentru a înzestra literatura noastră muzical-dramatică cu lucrări pe teme actuale.

Cîntecul vocal a înflorit de asemenea, atrăgînd penele compozitorilor vîrstnici și tineri. Pe baza moștenirii în acest domeniu și îndeosebi a creației lui Mihail Jora, s-au realizat în anii noștri lucrări de valoare, reprezentative prin forța dramatică și originalitatea lor. Aspectul original, caracteristic al liedului romînesc este astăzi un lucru notoriu. O privire de ansamblu asupra creației de acest gen face să reiasă însă limitarea în subiecte, în numărul de poeți abordați, prezența foarte ștearsă a poeziei actuale în partiturile genului. O analiză a cauzei acestei situații, analiză bazată pe discuții cu compozitorii, arată că prea puține sînt versurile noi care oferă posibilități de transpunere în muzică, că lirica poeților contemporani ține prea puțin seama de anumite legi specifice care constituie un minim necesar pentru a fi transpuse în muzică. Această situație nu poate dăinui cu nici un preț. De ce oare nu se realizează colaborări strînse între poeți și compozitori, cum au fost multe între cei clasici, cu atît mai mult cu cît, azi în țara noastră, și unii și alții sînt animați de aceleași principii creatoare?

Muzica vocal-simfonică și cu program este cea mai înzestrată cu posibilitatea zugrăvirii directe, puternice a trecutului de luptă a poporului, a chipului oamenilor de azi, a înfăptuirilor acestora. Asemenea trăsături caracterizează multe și valoroase lucrări ale compozitorilor noștri, cum sînt oratoriul „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, oratoriul „1907“, Cantata „Glasul lui Lenin“ și poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn, balada pentru bariton, cor și orchestră de Mihail Jora, balada „Gheorghe Doja“ de Constantin Palade, poemul simfonic „Mama“ de Matei Socor, cantata „Mierla lui Ilie Pintilie“ de Anatol Vieru, poemul simfonic „Drumul Dunării spre mare“ de Leon Klepper, oratoriul „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga, Cantata „Sub soarele păcii“ de Hilda Jerea, Cantata „Cîntece de dragoste și pace“ de Zoltan Aladar, Cantata de Tiberiu Olah. În aceste lucrări este glorificată lupta poporului pentru libertate, este slăvită lupta partidului, a eroilor clasei muncitoare, este cîntată frumusețea vremurilor noi. Alte creații de acest gen împlinesc valori ale tezarului literaturii clasice ca poemul simfonic „Luceafărul“ de Pascal Bentoiu, ori populare ca oratoriul „Miorița“ de Anatol Vieru, sau descriu peisajul patriei ca suita „In Munții Apuseni“ de Marțian Negrea.

Se cuvine subliniată contribuția importantă adusă prin muzică la succesul unor filme documentare cum sînt „Delta Dunării“ — muzica de Paul Constantinescu, „Muntele Retezat“ — muzica de Ion Dumitrescu, „Baia Mare“ — muzica de Marțian Negrea, „Ogoare noi în lunca Prutului“ — muzica de Sergiu Natra, și artistice inspirate din lupta poporului cum sînt „In sat la noi“, „Desfășurarea“, „Nepoții gornistului“ și „Răsarele soarele“ — muzica de Ion Dumitrescu, „Bijuterii de familie“ — muzica de Leon Klepper, „Mitrea Cocor“ — muzica de Sabin Drăgoi, „Erupția“ — muzica de Theodor Grigoriu, „Ciulinii Bărăganului“ — muzica de Radu Paladi, „Pasărea furtunii“ și „Alarmă în munți“ — muzica de Edgar Cosma.

Dacă acest tablou este îmbucurător, el nu este însă suficient față de bogăția realizărilor poporului nostru, de tumultul și măreția luptei sale și a omenirii pentru o eră luminoasă, lipsită de război și opresiune. De la compozitori se așteaptă îmbrățișarea cu un nou avînt, cu mai mare forță creatoare și într-un număr mai sporit, a multitudinii de aspecte ale vieții noastre actuale. Ministerul Culturii, Uniunea Compozitorilor, critica noastră muzicală trebuie să îndemne cu toată străduința pe compozitorii vîrstnici și tineri să susțină cu lucrări de valoare acest gen atît de însemnat în educarea patriotică, socialistă a iubitorilor de muzică.

Sonatele, lucrările pentru diferite ansambluri instrumentale, concertele, simfoniile create în zilele noastre se înscriu în preocuparea comună a compozitorilor noștri de a exprima viziunea, simțirea poporului, atitudinea în fața problemelor și realității contemporane. Dacă în ultimii ani, creația de sonate, cvartete, concerte și simfonii a fost îmbogățită cu lucrări de seamă, în care se pun și se rezolvă probleme însemnate ale unui simfonism național original și bogat în conținut, corespunzător cerințelor contemporane, artei realist socialiste, unele ramuri ale genului rămîn încă insuficient dezvoltate.

Este vorba în primul rînd de creații destinate a fi îmbrățișate de ansambluri sau instrumentiști amatori. Se știe că în țara noastră, unde nu dispunem de o îndelungată și bogată tradiție în ce privește publicul iubitor și executant al muzicii de cameră instrumentale, s-au creat condiții deosebite, în zilele noastre, pentru înflorirea acestei activități. Există numeroase ansambluri de amatori și semiprofesioniști, școli muzicale de toate gradele care ar trebui stimulate spre îmbrățișarea acestui gen, dar acțiunea nu poate fi săvîrșită decît cu un repertoriu accesibil, adecvat posibilităților acestora. Uniunea Compozitorilor are menirea să îndemne pe membrii săi de a urma exemplul unor muzicieni de peste hotare ca de pildă Bartók, Hindemith, Țințadze, care sprijină activ creația destinată cercurilor largi de amatori. Trebuie să creăm un repertoriu pentru cele mai diverse ansambluri de instrumentiști amatori, lucrări pentru diferite instrumente, piese pentru uzul didactic cel mai larg. Asemenea preocupări sînt legate de simplificarea și clarificarea limbajului muzical, de conturarea melodicii noi, îndráznețe, pline de viață.

Un aport însemnat la succesele muzicii noastre în spiritul cerințelor actuale îl pot aduce tinerii compozitori cărora Partidul și Guvernul le creează cele mai prielnice condiții de dezvoltare. Uniunea Compozitorilor a arătat o grijă susținută în atragerea tinerilor în frontul comun al creatorilor care se străduiesc pentru muzica noastră nouă. În ultima vreme, ea a inițiat o colaborare rodnică cu instituții cum sînt Conservatorul, școlile medii muzicale, Filarmonica, în vederea mobilizării pe acest drum și a sprijinirii tinerelor talente. Aceasta a oferit prilejul unor tineri compozitori să se remarce cu lucrări de valoare în diferite genuri. Străduindu-se pentru o înaltă pregătire ideologică și profesională a tinerilor compozitori, pentru cunoașterea de către aceștia a celor mai de seamă realizări ale muzicii contemporane, forurile de răspundere sînt chemate să vegheze ca tinerii să pășească în continuare și mai hotărît pe calea realismului socialist, să răspundă cerințelor artei noastre.

Astăzi, manifestări muzicale dintre cele mai diverse răspîndesc muzica noastră adînc și departe în mijlocul poporului. Cele 19 filarmonici din țară, teatrele de operă și operetă, ansamblurile artistice cu caracter profesionist ori de amatori precum și numeroși soliști vocali și instrumentali, desfășoară, fiecare după posibilitățile respective, o muncă ale cărei roade se vădesc necontenit tot mai frumoase. Indeosebi Filarmonica „George Enescu“, colectiv artistic fruntaș, s-a manifestat cu un succes crescînd atît în țară, unde în stagiunea care s-a încheiat a dat peste 270 concerte, cît și în străinătate. Întrucît potențialul său artistic este dintre cele mai ridicate, vom arunca o privire asupra repertoriului și chipului în care acesta este interpretat. Dacă cercetăm numai programele concertelor simfonice (49) din cursul stagiunii trecute, și care au făcut aproape întotdeauna săli pline, constatăm că muzica romînească a constituit alături de marele repertoriu clasic o preocupare permanentă din partea instituției. Maestrul George Georgescu a dat cel dintîi bunul exemplu înfăţişînd în străinătate, la un nivel artistic înalt, lucrările lui George Enescu, Theodor Rogalski, Marţian Negrea ş. a., prezentînd, de asemenea, la Ateneu, în primă audiţie Simfonia VI-a de Mihail Andricu, Simfonietta de Ion Dumitrescu, precum şi alte lucrări mai vechi ale compozitorilor Mihail Jora, Constantin Silvestri, Alfred Mendelsohn etc. Trebuie să subliniem cu recunoştinţă activitatea în acest sens a maeştrilor Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri, Egizio Massini. Exemplul lor a fost urmat şi de ceilalţi dirijori mai tineri, ceea ce nu poate fi decît lăudabil. Trebuie să observăm totuşi că executarea unei lucrări romîneşti apare adesea ca o sarcină „de serviciu" pe care unii dintre dirijori o împlinesc fără prea mult suflet — uneori cu un număr mic de repetiţii — de unde o prezentare insuficient de convingătoare a muzicii noastre şi apoi abandonarea primelor audiţii.

Repertoriul a fost îmbogăţit anul acesta cu o seamă de lucrări ale unor compozitori occidentali ca Roussel, Casella, Messiaen, Strawinsky, Ravel etc. lucrări care fără îndoială pot lărgi orizontul artistic al ascultătorilor şi chiar al muzicienilor. Din păcate, această acţiune a apărut cu totul unilaterală, căci o seamă de lucrări simfonice de valoare au lipsit din programele Filarmonicii. Astfel, în stagiunea trecută bogata creaţie sovietică nu a fost ilustrată decît cu cîte o simfonie de Şostakovici si Haciaturian iar cu prilejul Decadei R.S.S. Baltice (deci graţie caracterului festiv al concertului), o simfonie de Ianis Ivanov, ceea ce este desigur cu totul nesatisfăcător. Pînă în prezent, Simfonia XI-a de Şostakovici, pentru a da numai acest exemplu, lucrare deosebit de valoroasă şi semnificativă pentru emoţionantul său mesaj revoluţionar şi care a cunoscut succese remarcabile pretutindeni, la noi nu a fost încă executată.

In domeniul muzicii de cameră, creaţia compozitorilor a fost poate cel mai bine reprezentată. Cel puţin tot atît de bună a fost şi situaţia muzicii romîneşti în repertoriul concertelor corale à cappella. In cursul stagiunii 1957—1958 au figurat 45 lucrări ale compozitorilor noştri, dintre care 20 în prima audiţie. Din cercetarea detaliată a programelor rezultă însă că preocupările organizatorilor concertelor au fost prea puţin îndreptate către lucrări cu conţinut bogat, progresist, legate de viaţa cea nouă, de munca şi lupta din patria noastră. Au fost incluse prea puţine compoziţii cu caracter programatic atît de utile în orientarea şi educarea publicului.

Muzica romînească trebuie să constituie un punct de merit pentru toţi cei ce merg peste hotare. Valentin Gheorghiu, Ştefan Gheorghiu, Radu Aldulescu ş. a. au cîntat unele lucrări ale compozitorilor noştri care au stîrnit un deosebit interes în cercurile muzicale din străinătate. Făcînd toate bunele aprecieri despre arta lui Ion Voicu, trebuie să arătăm că ar fi de dorit ca, la rîndul său, să urmărească îmbogăţirea repertoriului cu lucrări romîneşti de valoare recunoscută, pe care să le interpreteze atît în ţară cît şi în străinătate.

Mult mai grea este situaţia din domeniul muzicii uşoare, a cărei insuficientă orientare ideologică se face permanent simţită. Majoritatea programelor executate în restaurante reprezintă bucăţi fără nici o aderenţă cu realităţile noastre, piese care sub aparenţa unor inocente ritmuri de dans, vehiculează în mod vulgar cosmopolitismul şi decadentismul.

Un aspect important al muncii artistice este acela al interpretării. Nu avem decît preţuire pentru exponenţii artei noastre interpretative, care aici ori peste hotare ne-au reprezentat şi ne reprezintă cu succes. Dar poate tot atît de importantă este şi consecvenţa cu care trebuie realizate interpretările de calitate. Unele ansambluri interpretative şi unii solişti ne-au dus faima peste hotare. Reîntoarse în ţară, se mulţumesc însă cu un nivel mediu sau mediocru de executare. Iată, de pildă, după strălucita prezentare la Stockholm a Simfoniei „Eroica" de Beethoven, aceeaşi lucrare a fost redată la Bucureşti cu deficienţe de execuţie ce dovedeau o dezinteresare faţă de artă şi public.

Despre chipul în care este interpretată muzica în restaurante, articolul respectiv din corpul revistei este îndeajuns de grăitor.

Dacă aruncăm o privire asupra dezvoltării *criticii* în ţara noastră vom constata că, de-a lungul deceniilor, alături de tendinţe realiste în prezentarea şi aprecierea creaţiei şi vieţii muzicale romîneşti manifestate în scrierile unor maeştri ca Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Emanoil Ciomac, muzicieni competenţi şi devotaţi cauzei afirmării unei arte naţionale, a existat o critică impresionistă, neştiinţifică, cosmopolită. Materialele publicate aveau de multe ori un caracter superficial, de improvizaţie, rezumîndu-se la simpla consemnare, fără aprecieri de principiu, iar nu rareori se întîmpla ca în cronici şi articole să se facă apologia artei burgheze decadente, să se adopte o atitudine de dispreţ faţă de creaţia şi cultura muzicală romînească.

Astăzi, situaţia în critica muzicală s-a schimbat radical. La baza succeselor obţinute a stat în primul rînd trecerea treptată de la o critică impresionistă la una axată pe criteriile esteticii marxist-leniniste, care militează activ pentru traducerea în viaţă a principiilor realismului socialist, afirmate de Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din anul 1948.

In anii noii orînduiri s-au obţinut contribuţii de merit în ceea ce priveşte lămurirea unor probleme generale de creaţie şi estetică, popularizarea muzicii romîneşti, reconsiderarea creaţiei înaintaşilor, reflectarea bogatei vieţi de concerte etc.

Nu se poate trece însă cu vederea faptul că în multe privințe, critica nu corespunde încă în mod satisfăcător înaltelor sarcini ce-i stau în față. Astfel, unele cronici, articole și studii apărute fie în presa cotidiană fie în revistele de specialitate, se caracterizează prin lipsă de combativitate, deseori înlocuită printr-o frazeologie formală. Combativitatea nu înseamnă răfuială neprincipială ci militarea de pe pozițiile principiale ale esteticii marxist-leniniste, pentru dezvoltarea unei muzici noi, realist-socialiste, înseamnă luarea de atitudine necruțătoare față de orice tendință de manifestare a ideologiei burgheze decadente, în orice domeniu al vieții noastre muzicale. Legat de acest neajuns, trebuie să semnalăm faptul că în critica noastră nu a dispărut încă cu desăvîrșire obiectivismul în prezentarea creației sau manifestărilor artistice. Mulți din cei care scriu, ignorînd funcția socială a artei, scapă din vedere faptul că judecățile și aprecierile lor trebuie să aibă un caracter partinic fiindcă numai astfel pot deveni într-adevăr eficace în orientarea muzicii noastre pe făgașul realismului socialist. Adoptarea în critică a unei atitudini obiectiviste, lipsită de spirit partinic, duce inevitabil la greșeli grave, la concluzii eronate și dăunătoare, deschizînd larg porțile unei ideologii și estetici străine de aspirațiile poporului.

În publicațiile noastre, ca de pildă în revista „Muzica", au apărut și apar încă destul de frecvent materiale și studii în care se analizează cu o exagerată tehnicitate, îndeosebi sau chiar exclusiv mijloacele de expresie și procedeele de care s-a folosit creatorul în realizarea operei de artă, fără ca autorul să aprofundeze îndeajuns conținutul lucrării, fără să cerceteze serios în ce măsură a reușit compozitorul să redea în muzica sa un bogat și variat fond de idei și sentimente, izvorît din realitatea în care trăiește, în ce măsură opera sa servește mersului înainte al societății. Datorită acestui mod unilateral de prezentare a fenomenului artistic, considerațiile sale nu se întemeiază astfel pe cercetarea aprofundată și demonstrarea unității dialectice dintre fondul și forma operei respective. Rupîndu-se forma de conținut, se ajunge la axarea discuțiilor, deobicei, pe problema folosirii mijloacelor de expresie, și astfel se ajunge pînă la urmă la „artă pentru artă".

O altă tară a criticii noastre este insuficienta competință în aprecierea creației și manifestărilor vieții muzicale. Deoseori, în dosul unor fraze goale, aparent savante, cîteodată fără sens, se ascunde de fapt lipsa de curaj și de atitudine fermă, lipsa unei temeinice pregătiri ideologice, estetice și profesionale, unii critici rezumîndu-se la discutarea sau prezentarea unor aspecte exterioare, neesențiale și deci neconcludente, ocolind întru totul miezul problemei.

Intr-un trecut nu prea îndepărtat, au văzut la noi lumina tiparului articole, ca unele din cele apărute în „Contemporanul", care au avut darul să semene dezorientare și confuzie în rîndurile muzicienilor, în special cu privire la atitudinea critică ce se cere față de principiile esteticii burgheze și o mare parte a muzicii din Occident, ajungîndu-se nu rareori la considerații apologetice la adresa unor curente și creații decadente, străine de adevăratul sens al artei. In locul unei discuții competente, menită să ajute la o justă orientare în acest sens, în presa noastră s-a dat curs unei răfuieli neprincipiale, dăunătoare. Ziarul „Scînteia" a criticat cu intransigență aceste greșeli, Uniunea Compozitorilor a luat de asemenea atitudine în această problemă.

Care sînt sarcinile criticii noastre în viitor? Inainte de toate, ea trebuie să lupte neîncetat pentru afirmarea în cultura noastră muzicală a principiilor realismului socialist, să contribuie la elaborarea mai departe a esteticii muzicale marxist-leniniste, să militeze cu toată forța pentru crearea unor lucrări cu conținut bogat, în genuri de diverse grade de accesibilitate, cu maximum de valoare în cadrul genurilor respective, în primul rînd a unor lucrări programatice în care să fie oglindite teme ale actualității, să scoată în evidență mesajul umanist socialist al muzicii noi. Critica trebuie să dea dovadă de discernămînt față de muzica occidentală, să lupte împotriva presiunii ideologiei burgheze, să fie vigilentă și să demaște, în orice domeniu al activității muzicale, manifestările acesteia. Se cer de la critica noastră eforturi susținute pentru lichidarea lipsei de combativitate și a obiectivismului încă prezent în unele cronici, articole și studii muzicale. De asemenea, critica trebuie să dea un răspuns categoric tuturor acelor care încearcă să revizuiască și să slăbească principiile artei realist-socialiste.

In discuțiile ce au avut loc în ultima vreme în cadrul cenaclelor de la Uniunea Compozitorilor, dezbătîndu-se problema asimilării cuceririlor muzicii universale, s-au combătut curentele decadente, evidențiindu-se în același timp ceea ce este pozitiv, înaintat în muzica contemporană universală; dar unele luări de cuvînt sau articole pun un accent prea mare pe problema mijloacelor de expresie, în dauna discutării aspectelor de fond, a principiilor estetice. Fără îndoială că în cercul profesioniștilor, al creatorilor, discutarea, analizarea, strădania de a cunoaște variatele mijloace de expresie folosite în muzica contemporană este utilă. De aceea, Uniunea Compozitorilor se va strădui să găsească cele mai bune căi pentru această acțiune, veghind cu toată atenția la desfășurarea ei rodnică, pe un drum sănătos.

In prezent, pe frontul criticii muzicale activează aproape exclusiv tineri, mulți dintre ei neavînd încă maturitatea necesară pentru soluționarea unor probleme dificile și de răspundere. De aceea, ar fi binevenită pana experimentată și competentă a unor muzicieni de vază care au scris în trecut cronici și studii, pledînd cu toată tăria pentru făurirea unei muzici naționale, legată de popor, într-o epocă ostilă și neprielnică afirmării acesteia. Atragerea lor este de cea mai mare importanță pentru ridicarea prestigiului și nivelului criticii muzicale actuale. Totodată, se impune organizarea unor cursuri de specializare unde cadre de tineri critici să-și adîncească pregătirea ideologică și profesională, pentru ca astfel să poată corespunde sarcinilor mari cultural-politice, ce le incumbă.

În analizarea justă a creației artistice, în educarea intelectualității artistice, organizațiile de creație au un rol însemnat. Așa cum arată N. S. Hrușciov, ele „sînt chemate să sprijine la timp orice operă bună, orice manifestare de inițiativă folositoare în munca de creație“ și, totodată, „să observe la timp lipsurile sau greșelile unor creatori, să preîntîmpine alunecarea lor de pe pozițiile principiale, să acorde ajutor și sprijin celor care au nevoie“. Pentru a putea face față acestor sarcini, uniunile de creatori sînt chemate să ducă o viață susținută de dezbateri ale problemelor actuale artistice, să dezvolte critica și autocritica principială tovărășească. Asemenea dezbateri sînt în măsură să seziseze și să condamne orice rămînere în urmă, orice tendințe nesănătoase, individualist-aristocratice, fals-inovatoriste care s-ar manifesta. În cadrul acestor dezbateri se pot discuta în chip rodnic și variatele aspecte pe care le are cunoașterea muzicii universale. Această cunoaștere este necesară dezvoltării tuturor muzicienilor, dar nu poate fi făcută fără discernămînt critic. Muzica universală contemporană nu poate fi nici respinsă în bloc și nici acceptată în bloc. Apropierea de creația universală trebuie făcută valorificîndu-se tot ce este pozitiv, progresist, umanist, studiindu-se și aspectele legate de dezvoltarea mijloacelor de expresie muzicală fără a le da o însemnătate „în sine“, și respingînd tot ce este estetică decadentă, tot ce este antirealism, antiumanism în această muzică. Combătînd pseudoinovatorismul, utilizarea unui limbaj muzical în afara unui conținut propriu vieții noastre de azi, trebuie să milităm cu toată tăria pentru originalitate și îndrăzneală în creație, pentru căutări neobosite care să aducă muzicii romînești o forță crescîndă, bogăție și actualitate în conținut și în mod de realizare.

Trebuie să afirmăm că nici critica noastră și nici revista „Muzica“ nu au reușit încă să oglindească într-o măsură satisfăcătoare activitatea intensă ce se desfășoară în permanență în Uniunea Compozitorilor. În cadrul comisiilor diferitelor secții, un mănunchi de muzicieni cu experiență analizează și discută, cu simț de răspundere, săptămînal, creațiile cele mai noi de toate genurile ale compozitorilor noștri. Ei au sarcina să constate și să hotărască cu obiectivitate care din lucrările prezentate sînt valoroase și demne să îmbogățească repertoriul formațiilor noastre. Pentru a nu ajunge la concluzii greșite asupra unor lucrări mai ample și dificile, acestea sînt mai întîi executate pe viu sau imprimate pe bandă de magnetofon iar după aceea comisia este chemată să hotărască. Deseori sînt înaintate secțiilor lucrări care prezintă deficiențe. În aceste cazuri, membrii comisiilor discută cu compozitorul respectiv, dîndu-i sugestii pentru remedierea greșelilor. Astfel, deci, maeștrii noștri cei mai de seamă duc neîncetat o muncă susținută de îndrumare a muzicii romînești. Cu toate acestea, mai există compozitori care nu primesc critica constructivă și justă a diferitelor comisii. În loc să aprecieze dragostea cu care sînt înconjurați și ajutați în activitatea lor creatoare, ei se „supără“, refuzînd să țină seama de sugestiile date. Totodată ei au o atitudine negativă și față de părerile critice exprimate în articolele din presă. Unii compozitori prezintă lucrări mediocre, lipsite de viață și resping critica înțeleaptă ce li se face. Mediocritatea oportunistă, agresivă, impostura în artă constituie un aspect pe care trebuie să-l criticăm cu toată asprimea, întrucît acestea nu fac decît să ne îngreuneze mersul înainte. Pentru a remedia aceste atitudini neprincipiale, critica noastră trebuie să contribuie ca judecățile și aprecierile de valoare emise de muzicieni competenți și conștienți de răspunderea lor să fie luate în considerație iar sfaturile lor urmate.

Un mod mai larg de a face critica creației este oferit de cenaclele și audițiile care au loc regulat la Uniunea Compozitorilor, cu participarea tuturor membrilor Uniunii, care iau în discuție lucrările prezentate, exprimîndu-și punctele lor de vedere. Totodată, cenaclele dau posibilitatea discutării și lămuririi unor însemnate probleme de estetică muzicală, contribuind la orientarea muzicii noastre pe drumul unei arte realist-socialiste.

În scopul realizării unei cît mai sănătoase și juste orientări în problemele muzicii, Uniunea Compozitorilor a organizat din noiembrie trecut și pînă în prezent, discuții de amploare și înalt nivel, ținute în cadrul plenarelor, ale ședințelor de comitet lărgit și cenaclelor sale. Cu acest prilej au fost luate în considerație și dezbătute problemele deosebit de importante, ca cele ale orientării creației noastre, în genere, ale cîntecului de masă, ale creației tineretului, ale discului muzical nou, ale muzicii filmului romînesc, ale colaborării cu Conservatorul. Cu aceeași ocazie, reprezentanții Filialelor și cenaclelor Uniunii au făcut cunoscute problemele respective, relevînd totodată sprijinul Uniunii pentru avîntul activității lor creatoare.

Un alt aspect interesant din viața Uniunii îl constituie schimburile de experiență cu muzicienii de peste hotare. Uniunea Compozitorilor primește numeroase vizite ale muzicienilor străini — unele dintre acestea, în frunte cu cele ale oaspeților din U.R.S.S. și țările de democrație populară, fiind deosebit de fructuoase. Este de subliniat, dintre manifestările de acest gen din ultima vreme, vizita muzicienilor noștri la „Festivalul muzical al Primăverii din Transcaucazia sovietică“, care a prilejuit un bogat schimb de experiență în problemele de creație.

Documentele C.C. al P.C.U.S. apărute recent subliniază necesitatea de a lupta împotriva concepțiilor revizioniste în domeniul muzicii. Acestea se manifestă, sub steagul luptei împotriva cultului personalității și ale dogmatismului, prin punerea sub semnul întrebării a principiilor fundamentale ale hotărîrilor partidului în problemele de literatură și artă, prin minimalizarea succeselor obținute de muzica sovietică în ultima perioadă a dezvoltării sale, prin revizuirea principiilor esteticii marxist-leniniste cu privire la realism socialist și la partinitate, la caracterul popular în artă, la natura inovației în muzică, la deosebirea fundamentală dintre arta socialistă, cu calitățile ei ideologice noi, profund progresiste și arta lumii burgheze.

După cum se știe, muzicienii înaintați dau riposta cuvenită acestor încercări revizioniste. Vigilența oamenilor de artă progresiști față de recidive ale unor asemenea tentative revizioniste este mereu trează pentru a asigura puritatea ideologică a artei muzicale chemată să fie profund umană, să cînte poporul, măreţele sale înfăptuiri, să fie plină de optimism, de o uriașă forță dătătoare de viață.

Noile documente de partid — Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. și articolul redacțional din „Pravda“ — au avut un puternic ecou în rîndurile muzicienilor progresiști din toată lumea. Vano Muradeli, de pildă, arăta că trăiește „o adevărată renaștere creatoare“. El lucrează acum cu avînt sporit la noua versiune a operei „Marea prietenie“ și se pregătește să înceapă munca la opera „Octombrie“ (pe un libret al poetului V. Lukovski). Aram Haciaturian, la rîndul său, sublinia că sensul adînc al acestui important document constă „nu în răfuiala cu trecutul ci în îndemnul spre noi căutări creatoare“. G. Sviridov arăta, la recenta adunare a compozitorilor moscoviți, cît de mult îl încurajează faptul că „aprecierile subiectiviste și fără drept de apel cu privire la creația celor mai de seamă maeștri au fost înlăturate și că însăși expresia „curent antipopular“ este considerată a fi neaplicabilă în muzica sovietică“. Dmitri Kabalevski declara cu același prilej că documentele de partid „deschid și mai larg în fața noastră drumul spre noi succese și ne înaripează pe toți“. Dmitri Șostakovici, — înapoiat de curînd din Franța unde a fost sărbătorit ca un mare compozitor al vremurilor noastre — pornind de la Hotărîrea C.C. al P.C.U.S., a abordat o serie de probleme ale muzicii contemporane, dezvăluind aspecte ale crizei artei și esteticii burgheze decadente, și ale luptei compozitorilor înaintați de pretutindeni pentru a găsi calea dezvoltării tradițiilor progresiste ale muzicii. Totodată, el a subliniat o serie de sarcini ce stau în fața muzicienilor sovietici — compozitori, interpreți, pedagogi — pentru a da un nou avînt artei muzicale în U.R.S.S.

Cuvintele rostite de N. S. Hrușciov: *„Ce să urez scriitorilor, oamenilor noștri de teatru, cineaștilor, muzicienilor, artiștilor plastici? Mai mult curaj în căutări, mai multă atenție față de viață, față de oameni! Tratați cu mai multă perseverență actualitatea!“*, constituie pe scurt programul care îi însuflețește pe creatorii de artă în atingerea unor țeluri îndrăznețe, în obținerea de realizări remarcabile.

În scrisoarea trimisă de adunarea generală a compozitorilor din Moscova către C.C. al P.C.U.S., se arată între altele:

„Făgăduim să ne strîngem și mai mult rîndurile pe baza principialității comuniste și a realismului socialist. Fiecare dintre noi va depune toate eforturile, întreaga sa pricepere și experiență pentru a cînta și mai grăitor, cu și mai mare însuflețire, măreţele fapte eroice ale poporului nostru constructor, pentru a spori și mai mult bogățiile spirituale ale țării noastre. În munca creatoare perseverentă, într-o legătură strînsă, indestructibilă, cu poporul, înaripați de măreţele idei ale partidului, compozitorii sovietici vor crea multe lucrări noi, perfecte din punctul de vedere al conținutului de idei și din punctul de vedere al formei artistice, care să întruchipeze în mod veridic actualitatea noastră, măreața noastră epocă!“

Răsunetul documentelor P.C.U.S. cu privire la muzică a fost deosebit de mare și dincolo de hotarele Uniunii Sovietice, fiind considerate ca o nouă contribuție la lupta artei realiste, legate de popor, împotriva tendințelor formaliste, care îndepărtează arta de popor, transformînd-o în bunul unui cerc restrîns de esteți rafinați. Compozitorii romîni — animați de dorința fierbinte de a pune talentul și măiestria lor în slujba unei arte care să constituie o mîndrie a patriei și poporului — au salutat Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958 și articolul redacțional din „Pravda“, considerîndu-le de un neprețuit ajutor în activitatea lor plină de răspundere. În lumina acestor documente ei privesc în urmă la drumul străbătut și în viitor la sarcinile ce le stau în față, fiind hotărîți să-și sporească contribuția la cultura noastră socialistă, prin lucrări mai multe legate de actualitate, de concepția despre lume a omului nou din patria noastră — constructor al socialismului. Ei sînt convinși că, sub îndrumarea Partidului Muncitoresc Romîn vor răspunde cu cinste sarcinii trasate de partid la Congresul al II-lea al P.M.R. de a da „opere demne prin conținutul lor de idei și prin forța lor artistică, de epoca furtunoasă a transformărilor revoluționare pe care le trăiește patria noastră“.

MUZICA

Hotărîrea C. C. al P. C. U. S. din 28 mai 1958

cu privire la îndreptarea greșelilor în aprecierea operelor «Marea Prietenie», «Bogdan Hmelnițki» și «Din toată inima»

Ziarul „Pravda" a publicat, în numărul său din 8 iunie, următoarea hotărîre a C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958 cu privire la îndreptarea greșelilor în aprecierea operelor „Marea Prietenie", „Bogdan Hmelnițki" și „Din toată inima".

C.C. al P.C.U.S. constată că hotărîrea Comitetului Central din 10 februarie 1948 cu privire la opera lui V. Muradeli, „Marea Prietenie", a avut în ansamblu un rol pozitiv în dezvoltarea artei muzicale sovietice. În această hotărîre au fost definite sarcinile dezvoltării artei muzicale pe baza principiilor realismului socialist, s-a subliniat importanța legăturii artei cu viața poporului sovietic, cu cele mai bune tradiții democratice ale clasicismului muzical și ale creației populare, au fost condamnate în mod just tendințele formaliste în muzică, pretinsul „spirit inovator", care îndepărta arta de popor și o transforma în bunul unui cerc restrîns de esteți rafinați. Dezvoltarea muzicii sovietice în anii care au urmat a confirmat că aceste indicații ale partidului au fost juste și bine venite.

Dar, aprecierile făcute în această hotărîre asupra creației anumitor compozitori au fost într-o serie de cazuri neîntemeiate și nejuste.

În opera lui V. Muradeli „Marea Prietenie" existau lipsuri care meritau o critică concretă, dar ele nu îndreptățeau ca opera să fie declarată exemplu de formalism în muzică. Compozitorii talentați, tovarășii D. Șostakovici, S. Prokofiev, A. Haciaturian, V. Șebalin, G. Popov, N. Miaskovski și alții, care în unele lucrări au manifestat tendințe nejuste, au fost calificați în bloc ca reprezentanți ai unei orientări formaliste, antipopulare.

Contrar faptelor istorice, în această hotărîre, în cadrul criticii făcute operei lui Muradeli, unele popoare ale Caucazului de nord au fost opuse în mod artificial altora.

Unele aprecieri nejuste din hotărîrea susmenționată au reflectat atitudinea subiectivă a lui I. V. Stalin față de anumite creații și opere de artă.

Atitudinea subiectivă a lui I. V. Stalin în aprecierea unor opere de artă s-a manifestat și în critica unilaterală și tendențioasă făcută operelor „Bogdan Hmelnițki" de K. Dankevici și „Din toată inima" de G. Jukovski, în articolele redacționale publicate după indicațiile sale în 1951 de ziarul „Pravda". Or, după cum se știe, Molotov, Malenkov și Beria au exercitat o influență deosebit de negativă asupra lui Stalin și în rezolvarea acestor probleme. Deși în libretul și în muzica operei „Bogdan Hmelnițki" existau lipsuri, afirmația despre „marile greșeli ideologice" ale libretului scris de cunoscuții scriitori sovietici V. Vasilevskaia și A. Korneiciuc, precum și învinuirile de neprincipialitate aduse compozitorului K. Dankevici erau nejustificate. Reproșurile nejuste, cuprinse în acest articol, au fost repetate și într-o serie de alte articole și declarații. Articolul redacțional despre opera „Din toată inima", alături de observații critice juste despre muzica și libretul operei, cuprindea de asemenea vădite exagerări și era unilateral.

C.C. al P.C.U.S. hotărăște:

1. Să sublinieze că în hotărîrea din 10 februarie 1948 a C.C. cu privire la opera lui V. Muradeli „Marea Prietenie", care a definit just orientarea artei sovietice spre un caracter popular și realist și în care erau criticate în mod just tendințele greșite formaliste, în muzică — s-au făcut și unele aprecieri greșite și nejustificat de aspre asupra creației unor compozitori sovietici talentați, ceea ce a constituit o manifestare a trăsăturilor negative caracteristice perioadei cultului personalității.

2. Să considere nejustă, unilaterală, aprecierea făcută în articolele redacționale ale ziarului „Pravda" asupra operelor „Bogdan Hmelnițki" și „Din toată inima". Să însărcineze redacția ziarului „Pravda" (pe tov. Satiukov) ca pe baza prezentei hotărîri să pregătească un articol redacțional care să cuprindă o analiză multilaterală și aprofundată a problemelor fundamentale ale dezvoltării artei muzicale sovietice.

3. Să ceară comitetelor regionale, comitetelor de ținut și comitetelor centrale ale partidelor comuniste din republicile unionale și Ministerului Culturii al U.R.S.S. să desfășoare în uniunile de creație și în instituțiile de artă munca de lămurire necesară în legătură cu această hotărîre, urmărind ridicarea nivelului ideologic și artistic al artei muzicale sovietice și strîngerea continuă a rîndurilor intelectualității creatoare pe baza ideologiei comuniste și a întăririi legăturilor dintre artă și viața poporului.

Realismul şi caracterul popular — drumul muzicii sovietice *)

Astăzi, „Pravda“ publică hotărîrea Comitetului Central al P.C.U.S. „Cu privire la îndreptarea greşelilor în aprecierea operelor *Marea Prietenie, Bogdan Hmelniţki* şi *Din toată inima*. Această hotărîre, pătrunsă de marea grijă a partidului comunist pentru dezvoltarea cu succes a artei muzicale sovietice, va avea o însemnătate uriaşă pentru creaţia compozitorilor sovietici, pentru toţi militanţii culturii noastre socialiste multinaţionale.

În acest nou şi important document de partid se constată că „Hotărîrea Comitetului Central din 10 februarie 1948 cu privire la opera lui V. Muradeli, *Marea Prietenie,* a avut în ansamblu un rol pozitiv în dezvoltarea artei muzicale sovietice. În această hotărîre au fost definite sarcinile dezvoltării artei muzicale pe baza principiilor realismului socialist, s-a subliniat importanţa legăturii artei cu viaţa poporului sovietic, cu cele mai bune tradiţii democratice ale muzicii clasice şi ale creaţiei populare“. În hotărîrea cu privire la opera *Marea Prietenie* au fost condamnate în mod just tendinţele formaliste în muzică, pretinsul „spirit inovator“ care îndepărtează arta de popor, transformînd-o în bunul unui cerc restrîns de esteţi rafinaţi.

Totodată, aprecierile făcute în hotărîrea din 1948 asupra creaţiei anumitor compozitori au fost într-o serie de cazuri neîntemeiate şi nejuste. Deşi opera *Marea Prietenie* are lipsuri, ele nu îndreptăţeau ca ea să fie declarată un exemplu de formalism în muzică. Neîntemeiată a fost şi caracterizarea în bloc a unor compozitori ca tovarăşii D. Şostakovici, S. Prokofiev, A. Haciaturian, V. Şebalin, G. Popov, N. Miaskovski ca reprezentanţi ai unei orientări formaliste, antipopulare, în muzică.

Aceste aprecieri nejuste au reflectat atitudinea subiectivă a lui I. V. Stalin faţă de anumite opere ale artiştilor noştri. Acelaşi subiectivism s-a manifestat şi în aprecierea operei *Bogdan Hmelniţki* de K. Dankevici şi a operei *Din toată inima* de G. Jukovski în articolele redacţionale ale „Pravdei“, publicate în 1951. C.C. al P.C.U.S. consideră nejustă şi unilaterală aprecierea făcută asupra acestor opere în articolele redacţionale mai sus menţionate.

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. „Cu privire la îndreptarea greşelilor în aprecierea operelor *Marea Prietenie, Bogdan Hmelniţki* şi *Din toată inima,* urmăreşte ridicarea nivelului ideologic şi artistic al artei muzicale sovietice şi strîngerea continuă a rîndurilor intelectualităţii creatoare pe baza principialităţii comuniste şi a întăririi legăturilor dintre artă şi viaţa poporului.

I.

Partidul comunist, pornind în toate etapele istoriei sale de la principiile partinităţii şi caracterului popular al literaturii şi artei, elaborate de V. I. Lenin, a acordat şi continuă să acorde o mare atenţie dezvoltării creaţiei artistice. Hotărîrile Comitetului Central al partidului în problemele de literatură şi artă, adoptate în anii 1946—1948, au o mare însemnătate pentru dezvoltarea culturii societăţii sovietice pe baza celei mai înaintate teorii revoluţionare — teoria marxism-leninismului. Ele au înarmat ideologic cadrele noastre, au stabilit principalele sarcini ale muncii ideologice în noile condiţii istorice.

Aceste hotărîri au fost adoptate într-o perioadă cînd cercurile agresive dintr-o serie de state imperialiste au pornit „războiul rece“ împotriva Uniunii Sovietice şi a celorlalte ţări care au păşit pe calea socialismului, cînd a început şantajul atomic, însoţit de o ofensivă furibundă a ideologiei burgheze împotriva ideologiei şi culturii socialiste.

În acea perioadă, partidul comunist a trasat ca sarcină primordială ridicarea nivelului întregii munci ideologice, a subliniat cu precădere importanţa deosebit de mare a literaturii şi artei sovietice în construcţia comunistă şi în educarea oamenilor muncii în spiritul comunismului. Stabilind sarcinile muncii ideologice, partidul a arătat că principalul constă într-o propagandă activă în favoarea politicii statului sovietic, baza vitală a orînduirii sovietice. „Puterea literaturii sovietice, cea mai înaintată literatură din lume — se spunea în hotărîrea despre revistele „Zvezda“ şi „Leningrad“ — constă în aceea că ea este o literatură care n-are şi nu poate să aibă alte interese decît interesele poporului, interesele statului“. Pronunţîndu-se cu hotărîre împotriva caracterului apolitic şi a lipsei de idei în creaţia artistică, partidul a chemat pe reprezentanţii literaturii şi artei sovietice „să participe activ la educarea oamenilor sovietici, să răspundă înaltelor cerinţe culturale, să educe în aşa fel tineretul sovietic încît să fie voios, optimist, devotat patriei şi plin de încredere în victoria cauzei noastre, să nu se teamă de obstacole, să fie gata să învingă orice greutăţi“. Oamenilor de artă li s-a trasat sarcina de a reflecta în mod veridic şi aprofundat actualitatea noastră, de a crea întruchipări valoroase ale eroului zilelor noastre — omul sovietic înaintat, constructorul societăţii noi, de a înfăţişa întreaga bogăţie a lumii sale spirituale, întreaga varietate a intereselor şi cerinţelor sale.

---

*) Articol apărut în „Pravda“ (nr. 159—14553) din 8 iunie 1958.

Sarcinile trasate de partid şi hotărîrile din 1946—1948 au o mare importanţă pentru dezvoltarea literaturii şi artei sovietice. Aceste hotărîri au exercitat o influenţă rodnică asupra întregii dezvoltări a artei realist-socialiste. La baza lor stau principiile leniniste ale partinităţii şi caracterului popular al creaţiei artistice.

„Arta aparţine poporului — a spus V. I. Lenin. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie înţeleasă de aceste mase şi apreciată de ele“.

In interesul unui nou avînt al artei noastre cu adevărat populare, partidul a educat cadrele intelectualităţii artistice în spiritul partinităţii comuniste şi al unei înalte principialităţi, al unei atitudini intransigente faţă de orice devieri de la principiile esteticii marxist-leniniste. Artiştii sovietici au primit hotărîrile Comitetului Central ca un program de natură să însufleţească activitatea lor creatoare. Operele de artă din ultimii ani, create cu talent, de o înaltă ţinută artistică. pe teme actuale, constituie o dovadă din cele mai convingătoare şi incontestabilă a faptului că scriitorii, compozitorii, artiştii noştri plastici văd în sfaturile şi indicaţiile partidului marea sa grijă pentru înflorirea artei noastre, un ajutor prietenesc acordat cadrelor de creatori, şi răspund prin fapte la chemările adresate lor de către partid. Partidul comunist, manifestînd o înaltă exigenţă faţă de operele literare şi de artă, condamnînd lipsa de idei, stîngăcie şi mediocritate, cheamă pe oamenii de artă sovietici spre culmile măiestriei.

La istoricul Congres al XX-lea al P.C.U.S., în raportul de activitate al C.C., tov. N. S. Hruşciov a spus: „Arta şi literatura ţării noastre pot şi trebuie să tindă să devină primele în lume, nu numai prin bogăţia conţinutului, ci şi prin forţa şi măiestria artistică“.

Arta sovietică îşi datorează realizările în primul rînd partidului comunist, care are permanent grijă de dezvoltarea şi înflorirea ei, care acordă o atît de mare atenţie educaţiei ideologice a oamenilor de artă şi le îndrumă cu înţelepciune creaţia. Iată de ce, intelectualitatea artistică, întreaga noastră opinie publică, au respins cu hotărîre încercările de a revizui principiile conducerii literaturii şi artei de către partid, întreprinse în trecutul recent de către unii oameni din cîteva organizaţii de creaţie, în paginile revistelor „Voprosî Filosofii“ şi „Novîi Mir“ şi ale almanahului „Literaturnaia Moskva“.

Importantele documente de partid din 1946—1948 au apărat puritatea ideologică a artei noastre, menită să fie exponenta ideologiei şi moralei sovietice înaintate. Printre aceste documente a avut o mare însemnătate pozitivă şi hotărîrea cu privire la opera „Marea Prietenie“ de V. Muradeli.

Importanţa programatică a acestei hotărîri a constat în primul rînd în reafirmarea înaltelor principii ale realismului şi caracterului popular al muzicii sovietice. Ea conţine o definiţie clară şi profundă a orientării realiste în creaţia muzicală. Bazele acestei orientări constau în „recunoaşterea uriaşului rol progresist al moştenirii clasice şi în special al tradiţiilor şcolii muzicale ruse, în folosirea acestei moşteniri şi dezvoltarea ei continuă, în îmbinarea în muzică a unui bogat conţinut cu perfecţiunea artistică a formei muzicale, în veridicitatea şi caracterul realist al muzicii, în legătura organică profundă a acesteia cu poporul şi cu creaţia muzicală şi de cîntece a acestuia, în realizarea unei înalte măiestrii profesionale, concomitent cu simplicitatea şi accesibilitatea...“

Stabilind orientarea principală a dezvoltării artei muzicale, hotărîrea cu privire la opera „Marea prietenie“ a condamnat totodată categoric tendinţele formaliste, subiectiviste, antidemocratice, care pătrundeau în muzica sovietică. Aplicînd în mod consecvent principiile leniniste ale partinităţii şi caracterului popular, partidul s-a pronunţat împotriva pretinsului „spirit inovator“, care reflectă influenţa artei burgheze reacţionare, împotriva complicării intenţionate a limbajului muzical, împotriva a tot ce duce la scăderea înaltului rol social al muzicii, împotriva a tot ce o îndepărtează de popor. Partidul a condamnat, de asemenea, cu asprime teoriile individualiste, străine oamenilor sovietici, ai căror autori au încercat să justifice compoziţii de neînţeles, formaliste, sub pretext că poporul nu ar fi ajuns încă la nivelul lor şi că le va înţelege „peste secole“.

Poporul sovietic, care a repurtat o victorie istorică în Marele Război pentru Apărarea Patriei, a aşteptat de la compozitorii săi opere care să dezvăluie frumuseţea faptelor eroice, nobleţea sufletească, măreţia omului sovietic — erou, ostaş şi constructor ; opere însufleţite de ideile optimiste ale construcţiei socialiste. Din păcate, unii compozitori nu au reuşit să răspundă aşa cum se cuvine acestor cerinţe ale poporului, s-au îndepărtat în primii ani de după război de la temele mari şi emoţionante ale prezentului. Unele opere printre care chiar şi opere ale unor maeştri eminenţi, reflectau uneori o interpretare individualistă greşită a realităţii. Prin forma şi mijloacele lor de exprimare, operele de acest fel au fost intenţionat complicate, lipsite de o expresivitate cu adevărat melodică. Melodia — sufletul muzicii, temelia temeliilor limbajului ei poetic — a fost tratată cu dispreţ de către unii muzicieni ca „o noţiune perimată“.

In creaţia unei anumite părţi a tinerilor compozitori au început să se manifeste influenţe ale modernismului. S-au găsit critici muzicali care au încercat să ridice în slăvi sterilele experienţe formaliste, abătînd astfel de reprezentanţi ai artei muzicale de pe calea realistă.

Ca întotdeauna, indicaţiile partidului au fost îndreptate împotriva tendinţelor formaliste în artă, împotriva închistării individualiste şi a altor fenomene străine, incompatibile cu morala societăţii noastre, cu spiritul democratic al culturii noastre.

Viaţa, practica creaţiei artistice au confirmat în mod convingător justeţea şi oportunitatea indicaţiilor partidului, importanţa deosebită a tezelor sale programatice în domeniul literaturii şi artei. Exigenţa leninistă a partidului a contribuit la unirea şi mai strînsă a forţelor creatoare ale muzicienilor sovietici pe o bază principială. Primul Congres Unional al Compozitorilor, care s-a întrunit în 1948, a adoptat hotărîrea partidului ca program combativ de creaţie al tuturor muzicienilor sovietici.

Sentimentele compozitorilor sovietici, care au adoptat cu mintea şi cu inima programul de creaţie trasat de partid, au fost admirabil exprimate de eminentul muzician acad. B. Asafiev, în cuvintele adresate Congresului. El a subliniat că hotărîrea C.C. „afirmă în mod clar şi aprofundat importanţa muzicii — *cauză a întregului popor.* Aşa a şi fost simţită ea de milioane de inimi... Forţa artei sovietice constă în faptul că ea oglindeşte sentimentele poporului, „eul" său artistic, glasul său, estetica sa. Trebuie să înţelegem şi să simţim bine acest lucru! Muzica sovietică apare în faţa întregii omeniri progresiste ca o artă tînără, plină de viaţă, convinsă de justeţea căutărilor şi afirmaţiilor ei. În ea răsună primăvaratic sentimentul naşterii unei lumi *noi* şi clocoteşte ura faţă de duşmanii acesteia... Există toate condiţiile pentru ca creaţia noastră să devină cu adevărat un bun al multor milioane de auditori!"

Strălucirea măreţelor idei ale partidului a luminat calea dezvoltării artei sovietice pe o perioadă îndelungată.

II.

Hotărîrea cu privire la opera *Marea Prietenie,* paralel cu tezele fundamentale progresiste şi de mare importanţă referitoare la dezvoltarea artei muzicale, a cuprins şi aprecieri neprecise, greşite, asupra lucrărilor unor compozitori. Aceste lipsuri şi greşeli au fost determinate în mare măsură de aprecierile nejuste, subiectiviste, făcute de I. V. Stalin asupra unei opere de artă. I. V. Stalin are merite incontestabile în elaborarea şi aplicarea în practică a liniei partidului în domeniul literaturii şi al artei. Totuşi, în ultimii ani de viaţă, aprecierile sale au fost într-o serie de cazuri foarte subiective, ceea ce a dus adeseori la o critică nemeritat de aspră a unor opere şi la o încurajare tot atît de nejustificată a altor opere. După cum se ştie, şi în aceste probleme Molotov, Malenkov şi Beria au exercitat o influenţă deosebit de negativă asupra lui I. V. Stalin. Aprecierile subiective care s-au reflectat în hotărîrea din 10 februarie 1948 a C.C. erau, fără îndoială, în contradicţie cu spiritul şi principiile fundamentale ale acestui document.

Este adevărat că opera *Marea Prietenie* nu face parte dintre cele mai bune opere ale muzicii sovietice. Libretul foarte schematic al operei, uniformitatea procedeelor muzicale meritau, fără îndoială, o critică concretă şi amănunţită. Nu existau însă motive să se considere această operă ca un exemplu de formalism în muzică. Ea avea, fără îndoială, şi laturi pozitive şi de aceea, caracterizarea muzicii ei ca fiind neîntemeiată pe „o succesiune de disonanţe" pe „grupuri de sunete care şochează urechea", nu corespundea realităţii. Aceasta a dezorientat într-o anumită măsură cercurile muzicale în ceea ce priveşte adevăratele caractere ale formalismului în muzică.

Tot o greşeală a fost şi opunerea artificială, în hotărîre, a unor popoare ale Caucazului de nord altora, contrar faptelor istorice şi principiilor politicii naţionale leniniste, deşi opera lui V. Muradeli nu oferea nici un motiv pentru aceasta.

S-a dovedit, de asemenea, că aprecierea generală asupra realizărilor muzicii sovietice a fost nejustificat de aspră. Hotărîrea a relevat doar succesele din domeniul creaţiei pe tărîmul cîntecelor şi muzicii de filme. Or, în realitate, arta muzicală sovietică a dobîndit realizări însemnate, atît în domeniul muzicii simfonice, al oratoriilor, cît şi în cel al muzicii de operă şi balet. Lucrări atît de cunoscute, compuse înainte de 1948, ca operele *Pe Donul liniştit* de I. Dzerjinski şi *Pe furtună* de T. Hrennikov, simfoniile a V-a şi a VII-a de D. Şostakovici, oratoriile lui I. Şaporin şi M. Koval, baletul *Romeo şi Julietta* de S. Prokofiev şi cantata *Alexandr Nevski* de acelaşi compozitor, simfoniile a 16-a şi a 21-a de N. Miaskovski, cantata *Ucraina mea* de A. Ştogarenko, concertul pentru vioară şi baletul *Gayaneh* de A. Haciaturian, cele mai bune lucrări ale lui R. Glier, L. Revuţki, U. Gadjibekov, D. Kabalevski, E. Kapp şi ale multor altor reprezentanţi ai artei sovietice multinaţionale fac parte, de drept, dintre realizările incontestabile ale culturii noastre.

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. publicată astăzi îndreaptă greşeala făcută în 1948, în caracterizarea creaţiei unei serii de eminenţi compozitori sovietici. Caracterizarea în bloc a acestor compozitori, total deosebiţi în ceea ce priveşte creaţia, ca reprezentanţi ai unei orientări formaliste antipopulare a fost neîntemeiată şi nejustă.

Este adevărat că în unele lucrări ale compozitorilor, citate în hotărîrea C.C. al P.C.U.S. cu privire la opera *Marea Prietenie,* s-au manifestat tendinţe nejuste, care meritau o critică serioasă şi principială. Dar elementele cele mai bune din muzica lor se aflau fără îndoială pe linia dezvoltării tradiţiilor progresiste ale muzicii clasice.

V. I. Lenin ne-a învăţat să avem o atitudine plină de grijă şi atenţie faţă de maeştrii creaţiei artistice. Este suficient să amintim remarcabila scrisoare adresată de el redacţiei ziarului *„Pravda“*, în legătură cu criticarea unilaterală a lui D. Bednîi: „In privinţa lui Demian Bednîi continui *să fiu pentru*. Nu vă legaţi, prieteni, de slăbiciunile omeneşti! Talentul este o însuşire rară. El trebuie sprijinit sistematic şi cu multă grijă. Vă încărcaţi sufletul cu un păcat, cu un mare păcat... dacă nu veţi atrage un colaborator talentat, dacă *nu îl veţi ajuta*“.

Atitudinea lui V. I. Lenin faţă de A. M. Gorki constituie un exemplu emoţionant de atitudine cu adevărat partinică, principială faţă de artist, faţă de creaţia sa. Criticînd consecvent şovăielile şi greşelile ideologice ale scriitorului, Lenin are totodată faţă de el o atitudine plină de cea mai mare grijă şi dragoste, străduindu-se să-l ajute pe scriitor din timp şi într-o formă tovărăşească, să-şi învingă greşelile.

In articolele redacţionale ale *„Pravdei“* cu privire la operele *Bogdan Hmelniţki* şi *Din toată inima,* aceste opere sînt apreciate nejust, unilateral.

Opera lui K. Dankevici şi îndeosebi opera lui G. Jukovski aveau lipsuri esenţiale, care trebuiau analizate în mod serios şi amănunţit.

Deşi avea multe merite incontestabile, opera *Bogdan Hmelniţki,* consacrată unei mari teme populare, avea şi părţi vulnerabile: caracterul emfatic al eroului principal, lipsa unei opuneri clar exprimate între principalele forţe în acţiune, o anumită uniformitate a procedeelor dramatice. Compozitorul a procedat deci just revăzîndu-şi ulterior şi îmbunătăţindu-şi simţitor opera. Dar, în articolul din *Pravda,* observaţiile critice referitoare la lipsurile acestei opere aveau caracterul unei condamnări fără drept de apel. Autorilor libretului operei *Bogdan Hmelniţki,* cunoscuţii scriitori V. Vasilevskaia şi A. Korneiciuk, li s-au atribuit, fără temeiuri suficiente, „mari greşeli ideologice“, iar compozitorul a fost învinuit pe nedrept de lipsă de principialitate; întruchipări ale aproape tuturor eroilor principali ai operei sale au fost declarate neconvingătoare. Aceste acuzaţii nejuste au fost repetate apoi într-o serie întreagă de articole şi declaraţii, iar opera susmenţionată a fost citată nu o dată în articolele publicaţiilor enciclopedice şi chiar în programele unor instituţii şcolare ca exemplu de „denaturări ideologice“.

Opera lui G. Jukovski *Din toată inima,* consacrată vieţii ţărănimii colhoznice, avea şi ea merite. Intr-o serie de episoade ale acestei opere, realitatea noastră sovietică a fost prezentată într-un mod foarte superficial, textul libretului şi unele caracteristici muzicale erau stîngace. Aprecierea excesiv de aspră făcută operei în articolul redacţional al *Pravdei* era însă vădit exagerată şi unilaterală. Este limpede că o asemenea apreciere nu putea să-i însufleţească de loc pe compozitori în munca mare şi complexă de creare a unei opere pe o temă sovietică actuală.

Principala metodă a partidului în educarea intelectualităţii artistice a fost şi continuă să fie metoda convingerii, a explicării principalelor sarcini ale construcţiei socialiste. Partidul aprofundează procesele creaţiei artistice, sprijină cu căldură tot ceea ce este înaintat, progresist, dezvoltă iniţiativa creatoare şi spiritul activ al oamenilor de artă. Pentru educarea intelectualităţii artistice pot face mult organizaţiile de creaţie, care, după cum a subliniat N. S. Hruşciov în cuvîntarea „Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului“, sînt chemate „să sprijine la timp orice operă bună, orice manifestare de iniţiativă folositoare în munca de creaţie“ şi, în acelaşi timp, „să observe la timp lipsurile sau greşelile unor creatori, să preîntîmpine alunecarea lor de pe poziţiile principiale, să acorde ajutor şi sprijin celor care au nevoie“.

Partidul comunist ne învaţă că în problemele literaturii şi artei trebuie să se manifeste o înaltă principialitate, grijă şi atenţie faţă de artişti, trebuie sprijinită iniţiativa lor creatoare. Trebuie să căutăm ca, în primul rînd, să se discute pe larg chiar în organizaţiile de creaţie problemele actuale ale creaţiei, să se dezvolte critica şi autocritica principială tovărăşească, pătrunsă de dorinţa fierbinte de a ajuta pe artist să adopte poziţii juste, să înţeleagă lipsurile operei sale şi să le lichideze. Totodată este important să se analizeze obiectiv părţile slabe şi cele bune ale operei. Chiar şi operele slabe, imperfecte, pot avea unele elemente izbutite, părţi pozitive, care este important să fie sprijinite. Dar uneori se întîmplă ca criticarea unor lipsuri să ducă la anularea operei cu tot ce este bun în ea, şi chiar la negarea întregii creaţii a autorului respectiv. După o asemenea critică lipsită de discernămînt, chiar şi un maestru talentat este fără să vrea demobilizat. Critica cea mai aspră, dacă este justă şi binevoitoare, va fi totdeauna folositoare, îl va însufleţi pe artist în desăvîrşirea măiestriei sale. Analiza justă a părţilor pozitive şi negative ale fiecărei opere va contribui la creşterea nivelului de creaţie al autorului acestei opere.

Aprecierile şi caracterizările greşite asupra unor opere şi a creaţiei unor compozitori cuprinse în hotărîrea cu privire la opera *Marea prietenie* au fost străine, necorespunzătoare spiritului hotărîrii însăşi şi în contradicţie cu întreaga practică a conducerii literaturii şi artei de către partid. Viaţa însăşi a dezminţit însă în curînd aceste aprecieri greşite. Aşa, de pildă, caracterizarea fără discernămînt a creaţiei mai multor compozitori sovietici cunoscuţi n-a avut o influenţă negativă asupra atitudinii faţă de aceşti artişti. Se ştie că Comitetul Central a căutat să curme încercările de a se îngrădi interpretarea muzicii compozitorilor citaţi în hotărîrea cu privire la opera *Marea prietenie.*

In timp ce propaganda burgheză se îndeletnicea cu tot felul de născociri duşmănoase despre „interzicerea“ creaţiei acestor compozitori în Uniunea Sovietică, muzica lor răsuna puternic în întreaga ţară, operele cele mai bune, cu adevărat democratice, scrise de ei curînd după anul 1948, s-au bucurat de o înaltă preţuire din partea cercurilor muzicale şi au fost distinse pe merit cu Premiul Stalin. Aprecierea marilor merite ale lui S. Prokofiev şi D. Şostakovici faţă de muzica sovietică şi-au găsit expresie în distingerea acestor compozitori cu înaltul titlu de laureaţi ai Premiului V. I. Lenin.

Aplicînd în mod consecvent principiile neclintite ale lui Lenin cu privire la conducerea artei, partidul îndreaptă pe deplin prin noua sa hotărîre greşelile comise în aprecierea operelor şi creaţiei mai multor compozitori. Aceasta nu înseamnă, fireşte, că în prezent ar urma să fie „reabilitate“ în bloc toate operele criticate în mod just, la timpul potrivit, de opinia publică sovietică.

Comitetul Central, înlăturînd în prezent toate elementele străine, întîmplătoare din aprecierea operelor *Marea prietenie, Bogdan Hmelniţki* şi *Din toată inima,* subliniază din nou imuabilitatea tezelor fundamentale exprimate în hotărîrile partidului în legătură cu problemele ideologice.

III.

În ultimul deceniu, arta muzicală sovietică a parcurs o cale lungă şi glorioasă. An de an a crescut spiritul activ al tuturor forţelor ei creatoare, frontul creatorilor muzicii sovietice a devenit mult mai larg; s-a întărit şi s-a însănătoşit activitatea Uniunii Compozitorilor care a lichidat fosta izolare de grup şi îşi întemeiază munca pe unirea strînsă, pe o bază principială, a întregului detaşament multinaţional al compozitorilor şi muzicologilor din ţară.

Deosebit de remarcabilă a fost dezvoltarea impetuoasă a tinerilor compozitori de diferite naţionalităţi din toate republicile noastre, promovarea multor muzicieni talentaţi, cu o personalitate artistică originală. Politica partidului, întreaga orînduire a vieţii noastre, au deschis larg calea creaţiei muzicale profesioniste pentru zeci şi sute de muzicieni talentaţi din R.S.F.S.R., Ucraina şi Bielorusia, din republicile Transcaucaziei şi Asiei Centrale, din Kazahstan, din republicile Baltice şi R. S. S. Moldovenească.

După anul 1948, creaţia compozitorilor sovietici s-a dezvoltat sub semnul întăririi poziţiilor realiste, al consolidării legăturilor cu viaţa poporului, al ridicării nivelului de maturitate ideologică. Deosebit de rodnică a fost abordarea de către compozitori a genurilor muzicii de scenă, vocale, corale şi simfonice, care oferă cele mai largi posibilităţi pentru redarea ideilor şi subiectelor contemporaneităţii.

În reflectarea întregii varietăţi de fenomene, teme, chipuri din viaţa noastră, din trecutul istoric-revoluţionar al poporului, în faţa compozitorilor sovietici s-au deschis posibilităţi inepuizabile pentru a-şi afirma fără nici o îngrădire personalitatea creatoare. În faţa lor s-a deschis perspectiva largă a creaţiilor îndrăzneţe, a căutărilor artistice inovatoare, cu conţinut profund democratic şi popular. Acest element este caracteristic pentru multe noi opere şi simfonii, oratorii şi cîntece, pentru cele mai bune creaţii ale muzicii instrumentale, corale, de cameră. Nivelul muzicii sovietice este determinat de opere remarcabile prin ideile lor, pătrunse de spiritul contemporaneităţii, marcate de trăsăturile unei întruchipări cu adevărat realiste a figurilor din viaţă.

După anul 1948, compozitorii sovietici au muncit mult şi rodnic la crearea de noi opere. Sînt bine cunoscute operele compozitorilor ruşi: — *Decembriştii* de I. Şaporin, *Război şi Pace* de S. Prokofiev, *Familia lui Taras* de D. Kabalevski, *Mama* de T. Hrennikov şi *Îmblînzirea scorpiei* de V. Şebalin; operele ucrainiene: *Bogdan Hmelniţki* de K. Dankevici, *Tînăra Gardă* de I. Meitus şi *Milana* de G. Maiboroda; operele bieloruse: *Fata din Polesia* de E. Tikoţki, şi *Nadejda Durova* de A. Bogatîrev; opera letonă *Spre ţărmuri noi* de M. Zarin, opera azerbaidjană *Sevil* de F. Amirov, opera armeană *Arţvaberd* de A. Babaev. Deosebit de îmbucurătoare este dezvoltarea cu succes a creaţiei de opere în republicile în care muzica cultă a apărut abia după Marele Octombrie. Foarte de curînd, arta noastră multinaţională s-a îmbogăţit cu opera *Djalil,* scrisă cu talent de compozitorul tatar N. Jiganov. Pe scenele teatrelor sînt prezentate operele *Nazugum* de K. Kujamiarov, *Bîrjan şi Sara* de M. Tulebaev (Kazahstan), *Viscolul* de S. Vasilenko şi M. Aşrafi (Uzbekistan), *Grozovan* de D. Gherşfeld (R.S.S. Moldovenească), *Pirlat şi Gulru* de S. Saifiddinov (Tadjikistan), *Pe malurile Issîk-Kul-ului* de V. Vlasov, A. Maldîbaev şi V. Fere (Kirghizia).

Creaţia în domeniul operei din ultimii ani este o mărturie incontestabilă a succeselor însemnate ale compozitorilor noştri în munca deosebit de grea de creare a unui repertoriu nou de operă. Trebuie să nădăjduim că încercările lor creatoare îndrăzneţe, îndreptate spre prezentarea profund veridică a imaginii omului contemporan pe scena operei, vor fi şi mai cutezătoare şi consecvente. Noul conţinut al vieţii cere insistent îmbogăţirea formelor operei, înnoirea limbajului melodic şi intonaţional. În căutarea unui limbaj muzical îndrăzneţ prin simplitatea sa, *organic,* pentru eroii contemporani ai operei, compozitorii noştri trebuie să fie deosebit de sensibili la tot ceea ce a adus nou în muzica zilelor noastre arta democratică a cîntecului creată după Marea Revoluţie, artistul avînd la dispoziţie bogata comoară în veşnică dezvoltare a creaţiei muzicale populare. Tocmai acestea sînt izvoarele apariţiei de noi opere melodice şi cu un bogat conţinut, în ale căror forme muzicale clare şi accesibile vor găsi o expresie convingătoare sentimentele veridice şi înălţătoare ale omului, romantismul eroic al minunatei noastre realităţi.

Compozitorii sovietici au făcut mult pentru o reînnoire realistă a baletului, al cărui conţinut era limitat în trecut, aproape de regulă, la subiecte luate din basme şi legende, la feerie pompoasă. În cele mai bune balete noi îşi găsesc o întruchipare convingătoare chipuri din zilele noastre, o tematică socială actuală, povestiri istorice mărețe, subiecte nemuritoare din literatura clasică. Din această categorie fac parte baletele: *Pe cărarea tunetului* de K. Karaev, *Călărețul de aramă* de R. Glier, *Spartakus* de A. Haciaturian, *Taras Bulba* de V. Soloviov-Sedoi, *Othello* de A. Maceavariani, *Pe țărmul mării* de I. Izeliunas și altele.

Muzica noastră multinațională s-a îmbogățit prin importante lucrări simfonice instrumentale, cantate și oratorii, cum sînt *Simfonia a XXVII-a* de N. Miaskovski, *Simfonia a VII-a* și *Oratoriul de strajă păcii* de S. Prokofiev, *Simfonia a XI, Anul 1905* și *Cîntarea pădurilor* de D. Șostakovici, poemul *În memoria lui Serghei Esenin* de G. S. Sviridov, *Concertul pentru pian* de R. Scedrin, *Simfonia a II-a* de O. Taktakișvili, *Cantata despre patrie* de A. Akrutiunian, *Simfonia* de L. Hodja-Einatov, *Poemul epic* de G. Galînin, poemele simfonice *În amintirea Zoiei Kosmodemianskaia* de S. Razorenov, *Patria mea* de V. Muhatov, *Simfonia a III-a* de B. Liatoșinski, *Simfonia a VI-a* de Ianis Ivanos, *Concertul pentru vioară* de compozitorul lituanian B. Dvarionas. Au răsunat noi cîntece despre pace și muncă, compuse de V. Zaharov, I. Dunaevski, V. Soloviov-Sedoi, A. Novikov, S. Tulikov, V. Muradeli și multe alte lucrări. Toate acestea au fost create numai în cei zece ani care au trecut după 1948, zece ani de viață creatoare activă, tumultuoasă, a tuturor generațiilor de compozitori din țara noastră. Succese deosebit de însemnate în dezvoltarea muzicii sovietice au fost dobîndite după Congresul al XX-lea al P.C.U.S. Este îmbucurător să se sublinieze apariția unor lucrări noi, de o mare valoare socială, pătrunse de ideile revoluției proletare.

În cele mai bune realizări ale sale, muzica sovietică se prezintă astăzi ca o artă combativă, îndreptată spre un scop bine definit, ca o artă realistă, apropiată poporului, viguroasă prin legăturile sale tot mai strînse cu viața. Aceasta se oglindește nu numai în cuprinderea largă a temelor și chipurilor contemporaneității, ci și în democratizarea limbajului muzical, în tendința compozitorilor de diferite individualități și avînd moduri de creație diferite, spre o plasticitate melodică simplă și clară, spre întărirea bazei cantabile, spre o valorificare mai profundă a bogăției artei populare veșnic vii.

O trăsătură caracteristică a muzicii sovietice, ca și a întregii noastre culturi o constituie unitatea indisolubilă dintre specificul național pregnant și original și ideile nepieritoare ale internaționalismului proletar. Arta multinațională sovietică se dezvoltă pe baza ideologiei prieteniei dintre popoare, a influenței și îmbogățirii creatoare reciproce a culturilor naționale frățești. Partidul comunist, organizațiile de partid ale republicilor, educă pe oamenii de creație în spiritul atitudinii intransigente față de închistare și izolare națională, față de orice manifestare a idealizării trecutului feudal, față de tot ce vine în contradicție cu principiile socialiste ale artei multinaționale sovietice.

Trăsăturile progresiste ale muzicii sovietice, succesele ei considerabile sînt o dovadă incontestabilă a forței vitale a ideilor cuprinse în hotărîrile partidului în problemele ideologice.

Trebuie de asemenea amintit că pericolul apariției în muzică a fenomenelor nesănătoase, străine nouă, împotriva cărora au fost îndreptate aceste hotărîri, mai dăinuie și astăzi. În creația anumitor compozitori se manifestă, încă, uneori tendințe nejuste, care împiedică întruchiparea realistă, pe deplin valoroasă, a temelor importante, a imaginilor curajoase și eroice, întruchiparea veridică a vieții pe care o duce astăzi poporul. Nu se poate să nu se condamne goana după o falsă originalitate, atracția spre experimente formale, lipsite de o bază realistă sănătoasă, manifestată la o parte din tinerii compozitori, atitudine necritică față de arta modernistă decadentă. De obicei, această atracție este însoțită de ruperea de viață, de o slabă cunoaștere a creației muzicale populare, de o atitudine de aroganță față de cerințele și gusturile maselor largi, de o teamă falsă de a compune o muzică clară, care să reflecte căldura inimii omenești.

Trebuie spus că la accentuarea acestei stări de spirit nesănătoase a contribuit răspîndirea concepțiilor revizioniste în rîndurile unei părți a muzicienilor. În trecutul nu prea îndepărtat, în paginile revistei „Sovetskaia Muzîka" au apărut articole ale căror autori, sub steagul luptei împotriva urmărilor cultului personalității și ale dogmatismului, au încercat să pună la îndoială principiile fundamentale ale hotărîrilor partidului în probleme de literatură și artă, să minimalizeze succesele obținute de muzica sovietică în ultima perioadă a dezvoltării sale. Unii critici, care au greșit pur și simplu, sau care au fost necinstiți, s-au apucat de „revizuirea" principiilor esteticii marxist-leniniste cu privire la caracterul popular al creației, la natura inovației, au pretins necesitatea „corectării" aprecierii asupra curentelor moderniste în muzica secolului al XX-lea. Ei au încercat să estompeze deosebirea fundamentală dintre arta noastră socialistă cu calitățile ei ideologico-artistice noi, profund progresiste, și arta lumii vechi, burgheze. Cercurile muzicale au dat o ripostă hotărîtă acestor încercări revizioniste.

Compozitorii sovietici au întîmpinat cu noi și mari succese cea de a 40-a aniversare a Revoluției din Octombrie. În acest an jubiliar pentru patria noastră, muzica sovietică a avut o viață deosebit de activă și intensă. S-a desfășurat cu succes cel de-al doilea Congres unional al compozitorilor. O nouă, minunată manifestare a grijii partidului pentru o și mai mare înflorire a culturii muzicale sovietice a constituit-o crearea Uniunii Compozitorilor din R.S.F.S.R., a Societății corale pe întreaga Federație Rusă, crearea de noi edituri și reviste muzicale.

Multe noi şi valoroase lucrări muzicale au răsunat la festivalurile unional-republican, consacrate celei de-a 40-a aniversări a Revoluţiei din Octombrie, la plenarele uniunilor compozitorilor din Armenia, Bielorusia, Ucraina, Lituania. Festivalul de la Riga al muzicii sovietice din republicile Baltice, conferinţa compozitorilor şi criticilor muzicali din republicile autonome din regiunea Volgăi şi Siberia, „Primăvara muzicală din Transcaucaz" care s-a încheiat recent, au fost adevărate sărbători ale muzicii multinaţionale sovietice, o dovadă convingătoare a continuei îmbogăţiri reciproce a culturii muzicale a republicilor frăţeşti din ţara noastră.

Cu mare bucurie au primit compozitorii înalta apreciere dată activităţii lor de conducătorii partidului şi ai statului la recepţia din 8 februarie 1958 de la Kremlin în cinstea intelectualităţii populare sovietice. Exprimînd sentimentele tuturor muzicienilor sovietici, compozitorul Dmitri Şostakovici a spus în cuvîntarea rostită la această recepţie că în istoria artei muzicale n-au existat încă condiţii atît de minunate pentru înflorirea talentului, măiestriei şi artei compozitorilor, ca cele create de partidul comunist şi guvernul sovietic. Cuvîntarea sa, ca şi cuvîntările altor artişti sovietici de seamă, au exprimat recunoştinţa profundă faţă de scumpul nostru partid, pentru dragostea şi încrederea acestuia în forţele intelectualităţii artistice sovietice, pentru faptul că partidul vede în această intelectualitate un ajutor al său credincios.

Muzica sovietică, dezvoltîndu-se în lupta consecventă atît împotriva estetismului şi a formalismului, cît şi împotriva primitivismului naturalist, a dobîndit un uriaş prestigiu în lumea întreagă. Cele mai bune lucrări ale compozitorilor sovietici răsună departe de hotarele patriei noastre, purtînd în întreaga lume ideile muncii socialiste libere, ale frăţiei şi prieteniei dintre popoare. Ţara noastră, ţară cu bogate tradiţii muzicale, cu surse nesecate de creaţie populară, patria lui Glinka şi Ceaikovski, Musorgski şi Rimski Korsakov, se bucură de stima profundă a tuturor muzicienilor progresişti contemporani, care văd în U.R.S.S. bastionul culturii muzicale realiste înaintate. Nu este întîmplător că aprecierea cutărui sau cutărui muzician sau colectiv muzical, făcută de opinia publică sovietică, este recunoscută în întreaga lume ca justă şi foarte competentă. Acest lucru este dovedit, printre altele, în mod grăitor de numeroasele ecouri stîrnite în toate ţările de recentul concurs internaţional „P. I. Ceaikovski" de la Moscova, care a constituit un eveniment de cea mai mare însemnătate în viaţa muzicală internaţională, o sărbătoare strălucită a muzicii realiste.

Legăturile compozitorilor şi muzicienilor sovietici cu organizaţiile de creaţie, cu muzicienii înaintaţi din străinătate care doresc în mod unanim dezvoltarea continuă a artei muzicale realiste, se lărgesc şi se întăresc tot mai mult.

★

Viaţa poporului, dezvoltarea impetuoasă şi tumultuoasă a ţării noastre, marea amploare a construcţiei comuniste, constituie un izvor de creaţie veşnic viu, nesecat. In hotărîrile istorice ale Congresului al XX-lea al P.C.U.S., în salutul adresat de Comitetul Central celui de-al doilea congres unional al compozitorilor sovietici, în documentul de partid „Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului", muzicienii sovietici au primit un minunat program de activitate, căruia partidul şi întregul popor îi dau o apreciere atît de înaltă.

Luînd cuvîntul la recepţia de la Kremlin în cinstea intelectualităţii sovietice, tovarăşul N. S. Hruşciov a spus: „Ce să urez scriitorilor, oamenilor noştri de teatru, cineaştilor, muzicienilor, artiştilor plastici? — Mai mult curaj în căutări, mai multă atenţie faţă de viaţă, faţă de oameni! Trataţi cu mai multă perseverenţă actualitatea".

A crea o muzică profund umană, care să cînte poporul, măreţele sale fapte, o muzică plină de optimism, de o uriaşă forţă dătătoare de viaţă — ce ţel poate fi mai nobil şi mai înalt!

In hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958, partidul cheamă pe muzicienii sovietici să ridice şi mai sus nivelul ideologic şi artistic al artei muzicale sovietice, să-şi strîngă şi mai mult rîndurile pe baza ideologiei comuniste şi a întăririi legăturilor dintre artă şi viaţa poporului. In înfăptuirea acestor ţeluri, muzicienii sovietici pot conta întotdeauna pe ajutorul eficace al organizaţiilor de partid, pe atenţia lor faţă de problemele de creaţie, faţă de munca artiştilor.

Putem să nu ne îndoim că compozitorii sovietici, strîns uniţi în jurul partidului comunist, simţind grija şi atenţia sa permanentă, primind în mod călduros, cu mintea şi cu inima, măreţele sale idei, îşi vor consacra toate forţele, întreaga lor muncă însufleţită rezolvării cu succes a sarcinilor dezvoltării artei lor dragi pe calea dorită de popor şi a realismului socialist.

„Muzică, dans, antren, bucătărie îngrijită..."

de J.-V. PANDELESCU

Forurile conducătoare ale muzicii s-au sezisat, mai de mult, că într-o seamă de restaurante (cu deosebire la cele de primul rang), în localurile de dans și mai pretutindeni unde se „consumă" și muzică ușoară, creația compozitorilor noștri de acest gen nu numai că nu este promovată, dar chiar ocolită.

Se cîntă într-adevăr mai tot ce a apărut, în ultimii douăzeci-treizeci de ani în domeniul muzicii ușoare de peste hotare, se cîntă și noutăți străine, dar se cîntă prea puțină muzică romînească, deși creația compozitorilor noștri în acest domeniu este deosebit de apreciată, așa cum am putut constata, și peste hotare. Repertoriul orchestrelor din restaurante și chipul în care acesta este interpretat ridică însă, alături de chestiunea promovării creației noastre, problema mult mai cuprinzătoare și mai importantă a rolului educativ pe care sînt chemate să îl îndeplinească aceste formații în educarea gustului publicului, a omului nou din zilele noastre.

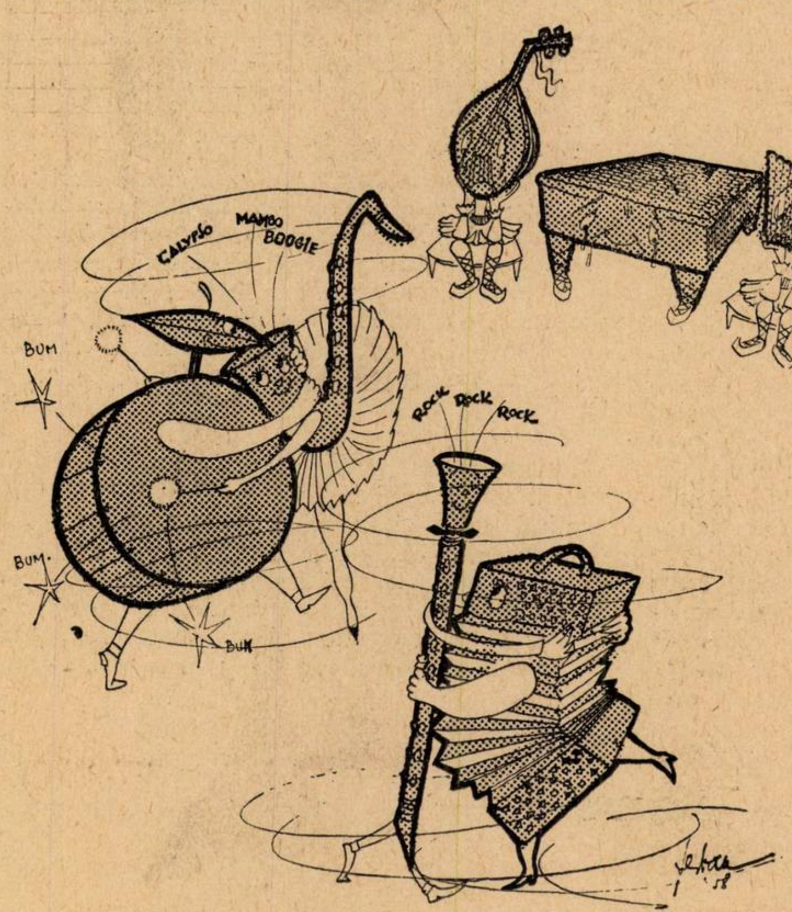
Impotriva situației muzicii din restaurante s-au făcut auzite cîteva voci din rîndurile compozitorilor și ale criticii. Ecouri au apărut și în presă. O cercetare însă sistematică — nu din birou pe bază de „foi informative" primite de la șefii orchestrelor, ci direct pe teren în vederea culegerii unui material viu — nu a fost întreprinsă.

In acest scop, conducerea Uniunii Compozitorilor a hotărît alcătuirea unei echipe care să se deplaseze, pentru informare, la fața locului.

In luna mai, „Echipa" și-a luat armele și bagajele și a început să colinde localurile.

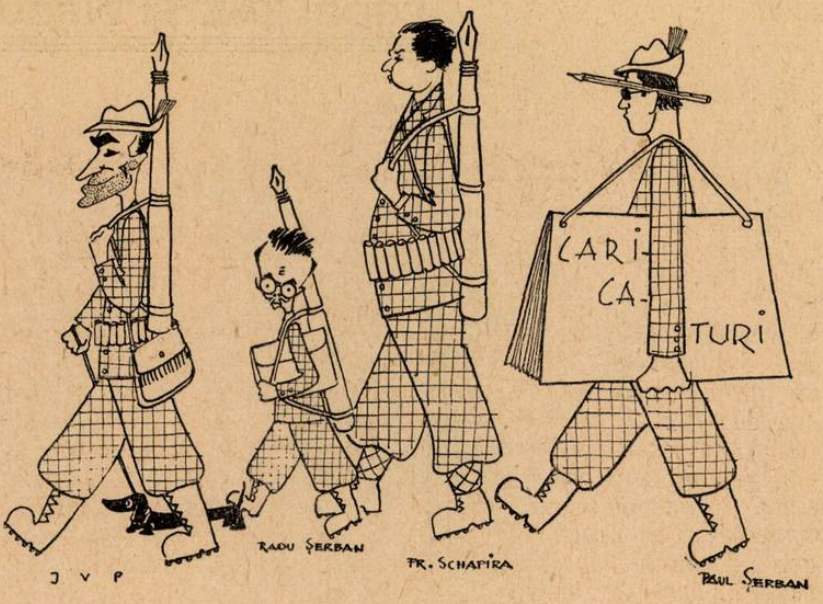
Primul resturant cercetat a fost „Ambasador" unde este, așa cum se obișnuiește să se anunțe : bucătărie îngrijită, muzică, dans, *antren*... Aici, orchestra Lebedinski — bine dezacordată — cîntă foarte tare tot soiul de bucăți străine, unele vechi de zeci de ani, ca de pildă „Serenada din Valea Soarelui" de Glenn Miller etc. etc., altele, desigur, mai noi. Totul este ca muzica să fie străină. Cîteva ore de desfășurare a programului au dus la concluzia că se cîntă circa 85% muzică de dans străină și 15% muzică romînească — ceea ce este destul de regretabil.

Cînd irupe, în... arenă, cîntăreața Lucky Marinescu — care cîntă cu mult swing și „face antren" — situația se mai îmbunătățește oarecum, în favoarea muzicii romînești. Lucky Marinescu cîntă însă bucățile englezești în limba germană, pe cele franțuzești în engleză și așa mai departe, desigur așa cum le-a „prins". Esențial e să nu cînte romînește — limbă față de care mai toate cîntărețele de muzică ușoară par să aibă un fel de fobie. Intr-adevăr, situația aceasta este generală : La „Cina" Sorina Dan, la „Parcul Trandafirilor" Francesca Verini, la „Lido" Luminița Cosmin, la „Unirea" Azius Varjabedian, la „Continental" Ion Iacobescu etc. cîntă de preferință bucăți străine, în limbi străine.



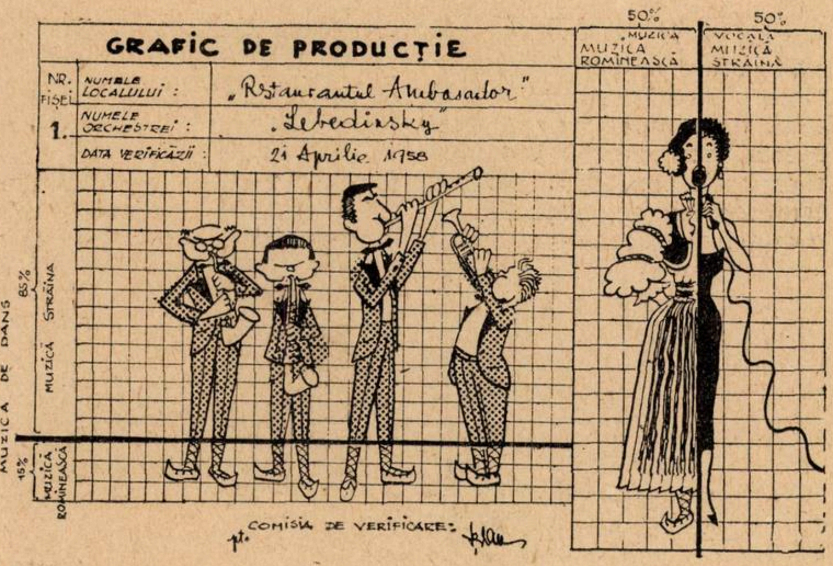
Cobza, naiul și țambalul : — Cu noi nu joacă nimeni ? !

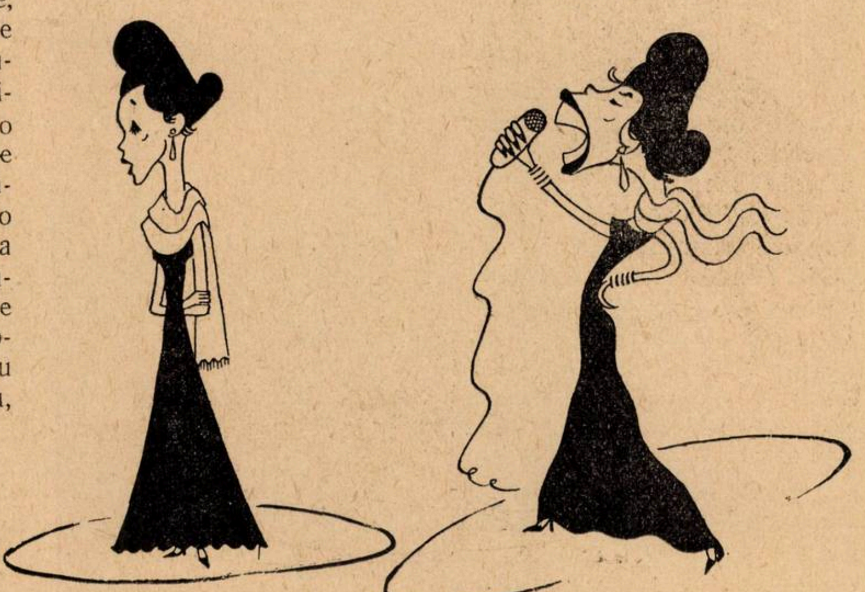
Comisia şi-a luat armele şi bagajele...


CARICATURI
J V P
RADU ŞERBAN
FR. SCHAPIRA
PAUL ŞERBAN

Să revenim însă la „swing"-ul amintit mai sus în treacăt. Cuvîntul acesta a devenit internaţional, odată cu boxul şi jazz-ul. Nu prea ştim exact cum stau lucrurile în materie de box, cînd unul dintre luptători îi dă partenerului un „swing", dar în muzică swing cu sensul iniţial de balans ritmic, însemnează, astăzi, a cînta cu multă viaţă. Simona Cassian, Fedy Arié, chiar şi Mara Ianoli, cîntă cu swing. Cu mult swing cîntă şi solistele vocale din restaurantele sus citate. Ele nu numai în materie de cînt au swing ci şi de manifestare scenică, dacă poate fi numit astfel mişcatul în fel şi chip al umerilor, al mîinilor precum şi a altor părţi ale corpului. „Swingulesele" se plimbă cu microfonul la gură de la o masă la alta, îmbie cîte un cetăţean să repete unele scurte refrene, joacă ochii în toate părţile, dansează etc. Acest avînt către interpretări focoase, care are totuşi un rol important în popularizarea muzicii, se manifestă însă numai cînd e vorba de o bucată străină.

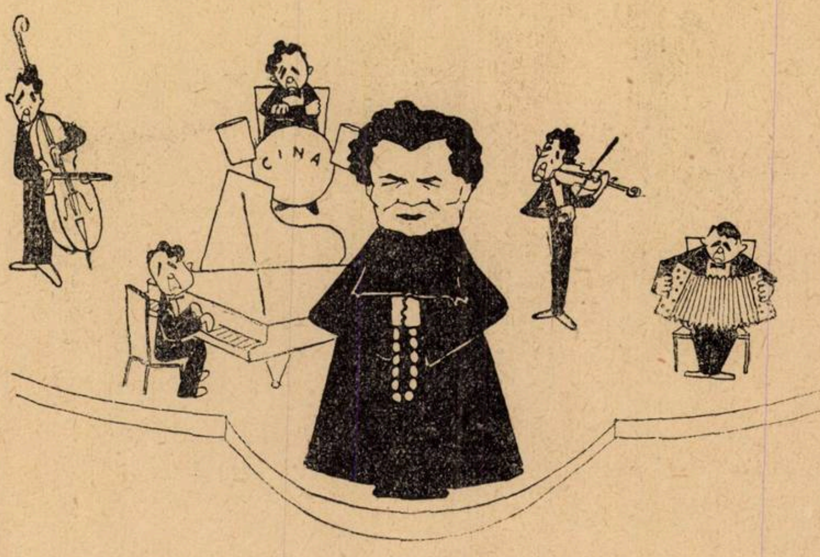
Mai mult decît atît. Cînd e vorba de unele piese romîneşti, se trece în extrema cealaltă. Chiar o cîntăreaţă de valoare, ca Ioana Radu, interpretă de seamă a romanţei şi a cîntecului liric romînesc, se simte obligată să adopte, cînd cîntă, o anumită gravitate, să şarjeze într-un soi de pseudo-dramatism. Dacă unele cîntece au o notă mai sentimentală, aceasta nu trebuie exagerată şi mai puţin împinsă spre străfunduri de tristeţe. Un exemplu îl oferă romanţa la modă „Imi pare rău c-mbătrînesc" de Mălineanu,


GRAFIC DE PRODUCŢIE
NR. FIŞEI
1.
NUMELE LOCALULUI : „Restaurantul Ambasador"
NUMELE ORCHESTREI : „Lebedinsky"
DATA VERIFICĂRII : 21 Aprilie 1958
MUZICA DE DANS
85% MUZICĂ STRĂINA
15% MUZICĂ ROMÎNEASCĂ
50% MUZICA ROMÎNEASCĂ
50% MUZICĂ STRĂINĂ
MUZICA VOCALA
pt. COMISIA DE VERIFICARE:



„Interpretation"

Cum se cîntă romîneşte!... Şi cum... „pe limbi străine!"...



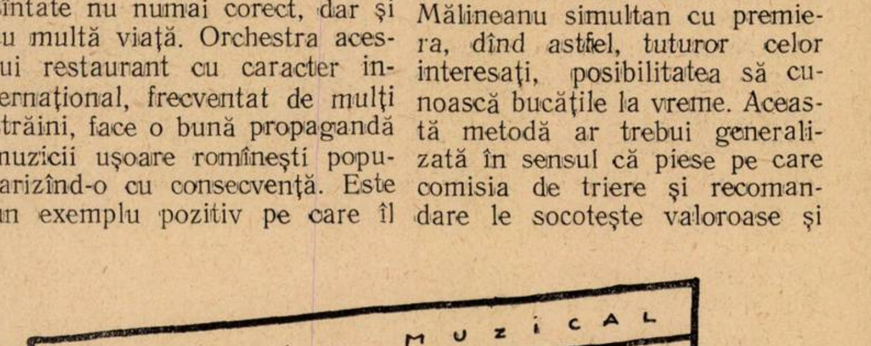
Ioana Radu „oficiază" la „Cina"

a cărei notă dominantă este sentimentală, nu tragică — oricît ar fi de tragică bătrînețea. — Să facem din cîntecul lui Mălineanu o dramă... zguduitoare? Consumatorii din restaurante nu prea sînt înclinați să asculte, la un pahar de vin, asemenea tristeți, afară de cazul că aceștia se află nu după unul ci după mai multe... pahare și cînd au ceea ce francezii înțeleg sub numele de „le vin triste"...

O falsă „problemă" ridicată adesea de muzicanții localurilor a fost aceea a tipăriturilor muzicale, a lipsei acestora. In cadrul unei ședințe convocată de Comitetul orășenesc al P.M.R. București, unde au fost discutate pricinile absenței muzicii noastre din repertoriul restaurantelor, violonistul Juga a afirmat că muzica romînească nu se cîntă deoarece... bucățile compozitorilor noștri nu sînt tipărite! Acest lucru a suscitat ilaritate în rîndurile celor care se ocupă cu problemele muzicii ușoare. Intr-adevăr, nimeni nu contestă că printre muzicanții restaurantelor există și notiști, unii chiar foarte buni și care se află de altfel în rîndurile orchestrelor simfonice ale Radiodifuziunii ș.a. Iată, de pildă, orchestra de la Athénée Palace de sub conducerea trompetistului Adam Wendling, e alcătuită exclusiv din notiști de calitate. Pe pupitrele muzicanților am aflat ultimele note apărute la Editura Muzicală: „Mica serenadă", „Cum să fac să mi te scot din gînd", „Imi pare rău că-mbătrînesc" ș.a. Toate erau cîntate nu numai corect, dar și cu multă viață. Orchestra acestui restaurant cu caracter internațional, frecventat de mulți străini, face o bună propagandă muzicii ușoare romînești popularizînd-o cu consecvență. Este un exemplu pozitiv pe care îl subliniem cu toată atenția meritată. Numai că aceasta este o excepție. Cititorii după note sînt o minoritate față de marea masă a muzicanților din restaurante, care prind totul după ureche și pentru a folosi expresia plastică proprie muzicanților după... telefon.

Am mai pune întrebarea dacă în această arzătoare goană după... note vreun șef de orchestră s-a adresat vreunui compozitor, cu rugămintea de a-i scrie cutare sau cutare bucată și a fost refuzat. Subliniind aportul ce se face tot mai simțit, al Editurii Muzicale și necesitatea apariției unor piese de valoare cît mai legate de cerințele publicului nostru actual, credem că nu trebuie să se facă din notele muzicale un fetiș și mai puțin un pretext pentru ignorarea creației romînești.

In legătură cu problema tipăriturilor, vom arăta că Editura Muzicală a făcut totuși un efort lăudabil dînd la iveală de pildă patru piese din spectacolul „Intre noi femeile" de H. Mălineanu simultan cu premiera, dînd astfel, tuturor celor interesați, posibilitatea să cunoască bucățile la vreme. Această metodă ar trebui generalizată în sensul că piese pe care comisia de triere și recomandare le socotește valoroase și



— Cît mai stăm aici? — Pînă ne-o da editura tipărituri fără „notă de plată" că doar sîntem ...notiști!?

deci de succes, să fie tipărite pe viitor în timp util, o dată cu difuzarea lor la radio ori imprimarea pe discuri şi nicidecum cu întîrzierea cunoscută, cînd deseori succesul s-a consumat — caz în care tipărirea apare aproape inutilă. Am sugera de asemenea Editurii Muzicale, tipărirea, foarte operativă, a melodiilor de calitate pe simple foi volante. Procedeul, obişnuit în străinătate, dă rezultate excelente. Aceste foi ar putea fi distribuite gratuit muzicanţilor din restaurante în urma unui aranjament, a unei convenţii de achiziţionare şi difuzare (abonamente ş.a.) intervenită între Trusturile alimentare şi Editura Muzicală. Este de sperat, de asemenea, că în viitorul apropiat se va organiza şi la noi, după modelul întreprinderii pragheze „Artia", o sală de audiţii pe discuri unde să fie aduse la cunoştinţă ultimele noutăţi.

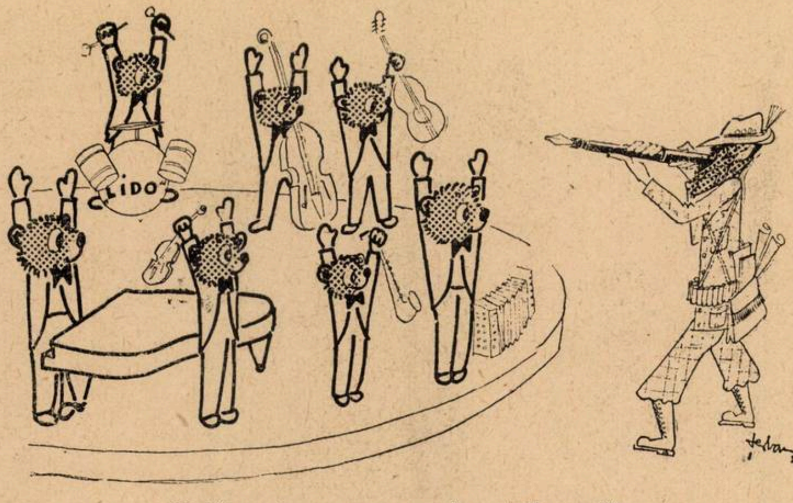
Dar să revenim la restaurantele noastre. Apariţia Comisiei ajunsese să constituie pentru muzicanţi, o adevărată spaimă.

Ori de cîte ori echipa era semnalată într-un local, se cînta cu multă decenţă, ponderat şi... romîneşte. Şefii de orchestră, plini de amabilităţi, veneau, discutau şi erau de acord să promoveze „cu toată dragostea" bucăţile compozitorilor noştri.

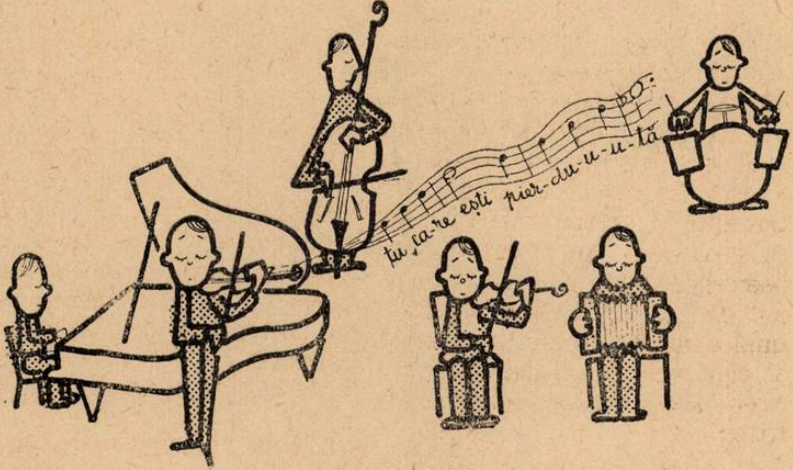
În schimb, după plecarea „comisiei"...

S-a întîmplat ca unii membri ai echipei să se ducă împreună cu soţiile respective, „în particular" — vrem să spunem fără nici o altă calitate decît aceea de simpli consumatori — la unele restaurante ca „Cina" (orchestra G. Popescu), „Parcul trandafirilor" (orch. Sachelarie) etc. Lăsăm pe cititori să aprecieze care era tabloul oferit de muzicanţii dezlănţuiţi în voie, fără nici o „comisie" pe capul lor.

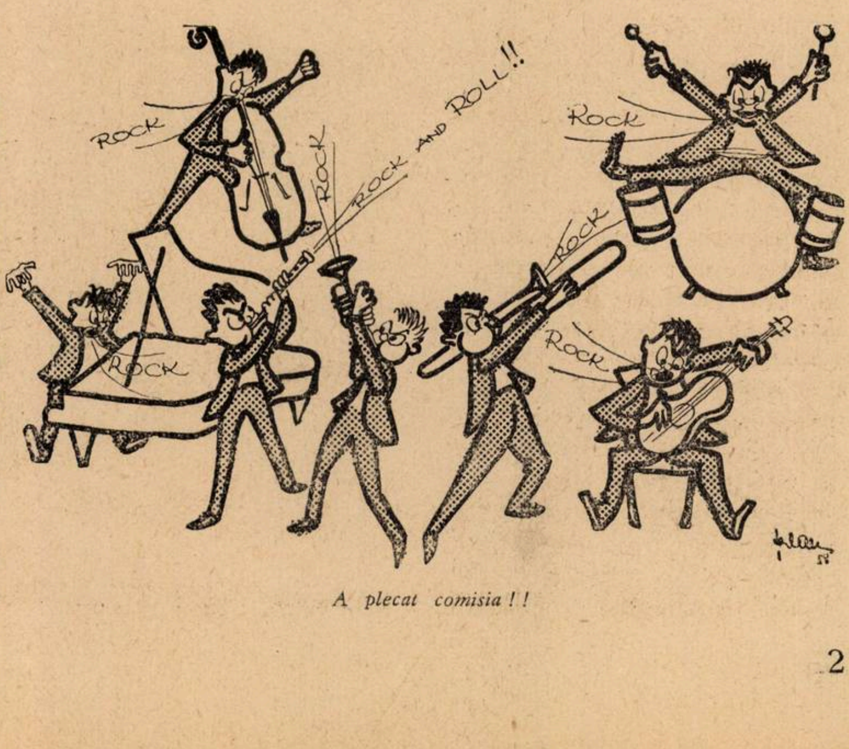
În legătură cu muzica ce se prezintă în restaurante se cuvin



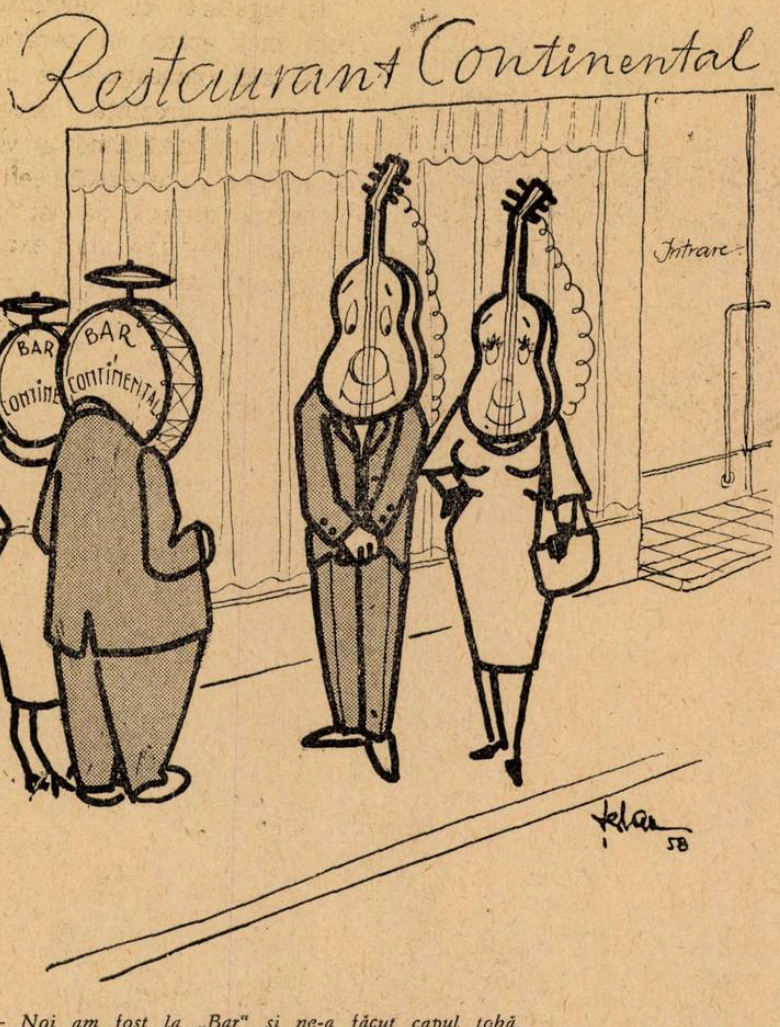
„Verificarea" pe teren a orchestrei Gaston Ursu.



A venit comisia ! !



A plecat comisia ! !



— Noi am fost la „Bar“ şi ne-a făcut capul tobă.
— Noi am fost la „Restaurantul Continental“ şi ne-a făcut capul „chitară“! !

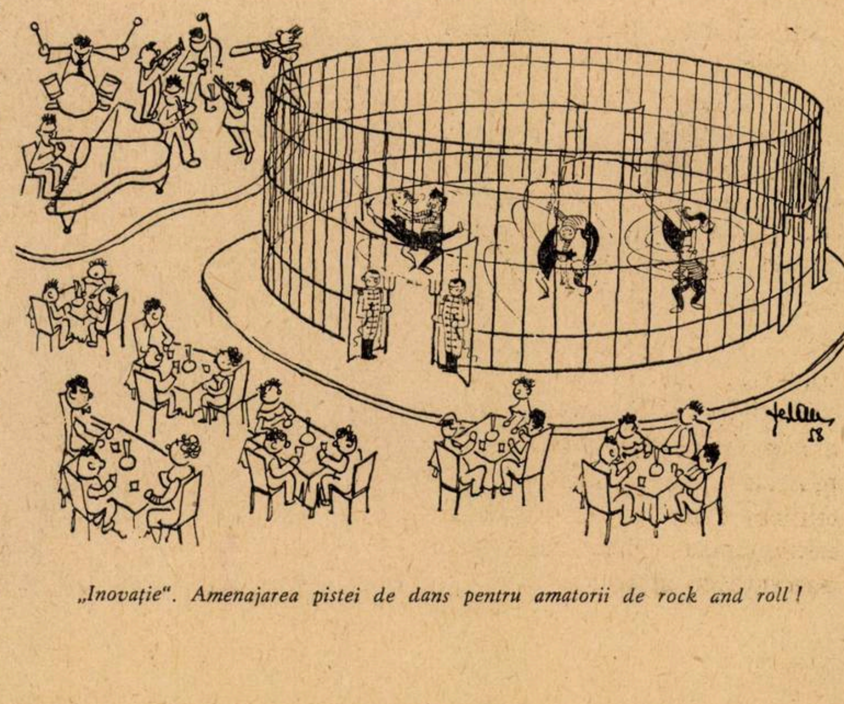
comentate şi alte aspecte, cercetate şi alte puncte nevralgice.

Este cazul să amintim, de pildă, despre dezechilibrul pe care îl creează folosirea excesivă a anumitor instrumente de percuţie(cazul orchestrei Dinu Şerbănescu de la barul „Continental“) ca şi a rolului acordat exclusiv unui singur instrument şi care poate deveni supărător cînd acesta are şi amplificare electrică (cazul chitarei din orchestra de tură Şt. Gănescu — formaţie ce ocupă golurile muzicale ale anumitor restaurante cînd muzicanţii respectivi au ziua lor liberă — pe care am întîlnit-o la restaurantul „Continental“).

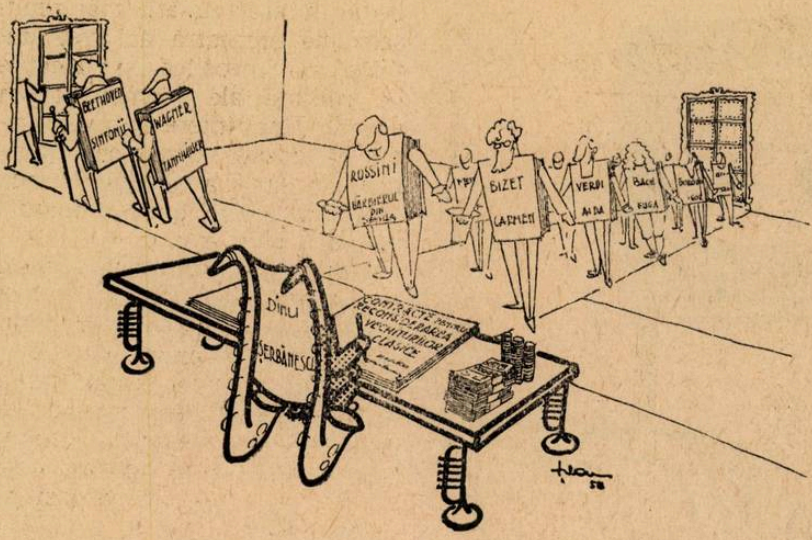
De altfel, la barul „Continental“ nu se cîntă nici o piesă romînească, sub pretextul că localul ar fi, chipurile, frecventat numai de străini — ceea ce este cu totul inexact. Dar chiar de ar fi aşa, cu atît mai mult, şeful de orchestră ar avea datoria să introducă şi bucăţile de calitate ale compozitorilor noştri. Este interesant de arătat că adesea dansatorii „normali“ îi elimină pe puţinii „rock and roll“-işti de pe „ringul“ de dans, netolerîndu-i.

Trebuie să menţionăm însă, pentru respectul adevărului, că şi muzica clasică are la barul „Continental“ minutele ei de... audienţă. Sub ce formă însă? Complet denaturată, ritmicizată prin grija sacrilegică a „maeştrilor“ noştri de restaurant care au jazzificat pe unii compozitori clasici.

Într-o seamă de restaurante unde se dansează, orchestrele improvizează, cîntînd, foarte animat, bucăţi... inexistente. Este stilul improvizatoric specific jazz-ului, care practicat uneori cu talent poate fi interesant şi agreabil. Metoda este cunoscută : de obicei un instrument solistic — saxofonul, clarinetul ori trompeta — face variaţii pe o temă, în vreme ce grupul ritmic scandează un tempo de dans. Jancy Körossy făcea adesea improvizaţii de talent. Exemplul său a rodit însă în sens negativ, cu rezultatul că se pierd zeci de minute preţioase cu executarea unor figuraţii ritmice stereotipe şi sterile, cîtă vreme acest timp ar putea fi folosit cu lansarea unor bucăţi



„Inovaţie“. Amenajarea pistei de dans pentru amatorii de rock and roll!


BEETHOVEN
SIMFONII
WAGNER
TANNHÄUSER
ROSSINI
BĂRBIERUL DIN SEVILLA
BIZET
CARMEN
VERDI
AIDA
BACH
FUGA
Dinu
Şerbănescu
CONTRACTE PENTRU RECONSIDERAREA VECHITURILOR CLASICE

Visul lui Dinu Şerbănescu : — Maestre, vă rugăm să „recondiţionaţi" şi operele noastre în „rock and roll"...

În legătură cu televiziunea vom mai arăta, în paranteză, că şi aici orchestrele de muzică uşoară prezintă îndeosebi muzica străină. Cînd e vorba de muzica romînească, şefii de orchestră preferă să îşi cînte îndeosebi — ba chiar exclusiv — lucrări personale.

*

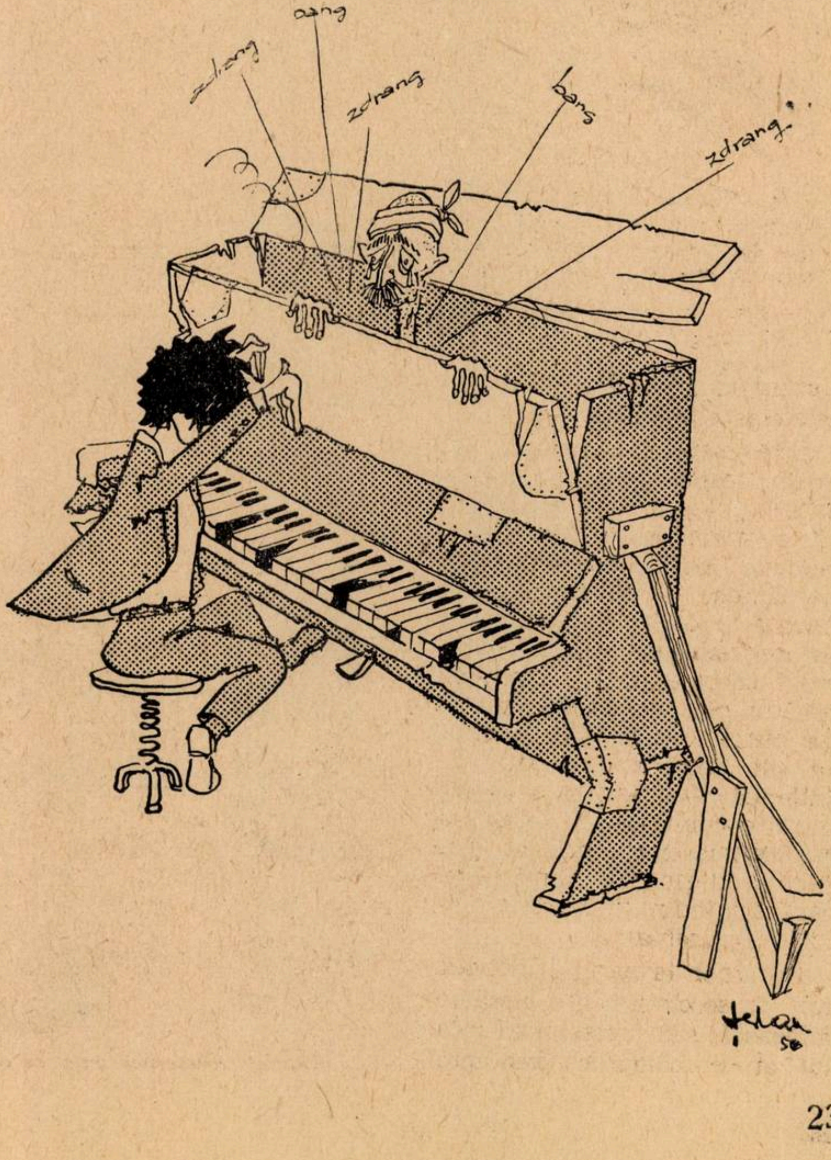
Nu putem să nu menţionăm şi alte „scene".

Ne amintim că anul trecut, la unul din restaurantele periferice ale Capitalei, un mic ta-

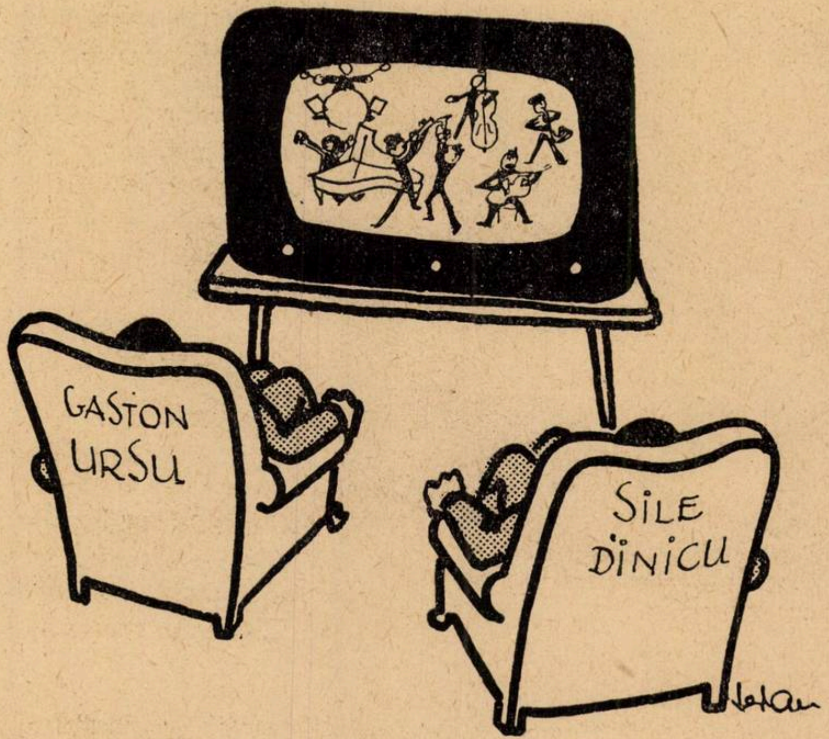
de dans romîneşti, scrise adesea cu mult interes şi cu o remarcabilă vigoare ritmică.

În schimb, mambo-urile de tot soiul şi rock and roll-urile cele mai plate sub raportul melodiei, sînt difuzate nu numai cu consecvenţă şi pasiune dar chiar cu îndîrjire.

Aici este cazul să vorbim şi despre falsul *swing*. Cine a urmărit desfăşurările unei orchestre de muzică uşoară la televiziunea noastră a rămas impresionat de „ţinuta" — dacă îi putem spune astfel — a muzicanţilor aflaţi în joc. Fiecare se agită în ...cadenţă sucindu-şi torsul şi capul, mimînd ritmurile de mambo, de samba ori rumba într-un chip cu totul hilar. O amatoare de asemenea manifestări şi-a clamat recent admiraţia îndeosebi pentru „nebunul ăla dulce": un contrabasist comic care, prăbuşit pe instrumentul său, ciupea coardele epileptiform şi discordant... Asemenea manifestări exterioare nu reprezintă nici pe departe o autentică trăire a muzicii ci un exhibiţionism ridicol, fără nici o aderenţă cu arta.


zdrang
dang
zdrang
bang
zdrang

Fie-ţi milă şi pomană şi nu mai da aşa în mine, că-s bătrîn şi bodorogit !



— Dragă Sile, noroc că eu cînt bucata mea, căci altfel... rămînea Televiziunea fără repertoriu romînesc ! ? !

— Dragă Gaston, mi-ai scos vorba din gură ! Așa s-a întîmplat și cu programul meu și bucata mea...

raf de lăutari (îmbrăcați pe deasupra în port național) cînta cu mult foc... „Mambo etaliano" al lui Bob Merill...! A fost una din cele mai comice și mai paradoxale scene de acest soi, la care am asistat literalmente stupefiați.

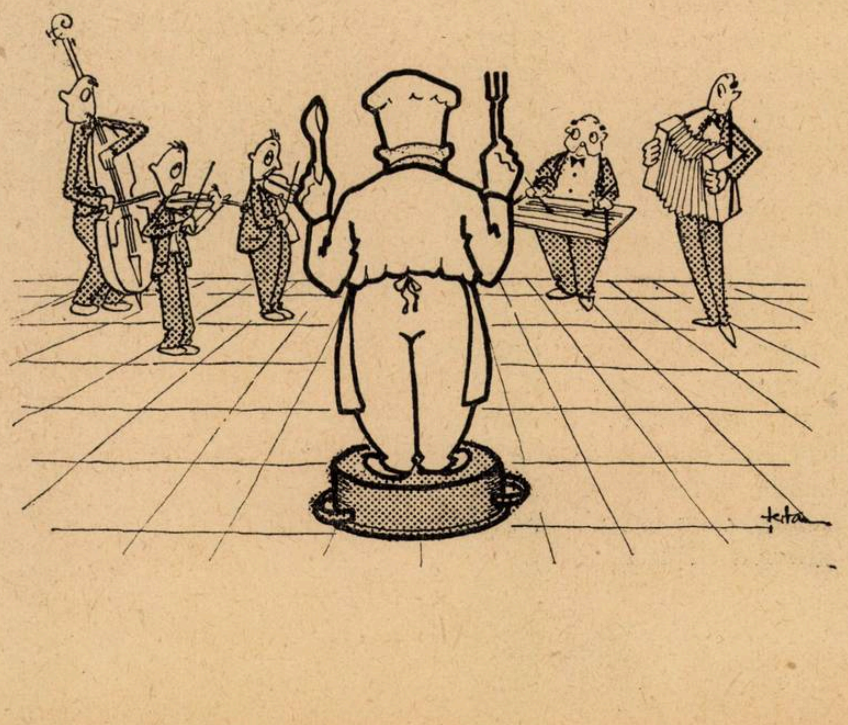
O altă racilă a muzicii și muzicanților din restaurante o reprezintă imixtiunea responsabililor, a șefilor de sală ori a ospătarilor (pentru a nu mai vorbi de unele personaje „mai importante" de la trusturi) în treburile orchestrei. Așa cum s-a mai arătat în revista noastră, există o seamă de protecții, de recomandări în favoarea cutărui instrumentist sau cutărei cîntărețe (mai ales a... cîntărețelor !). In chipul acesta se ajunge la formații hibride și la soliști necalificați, care strică și profilul orchestrei și calitatea interpretării.

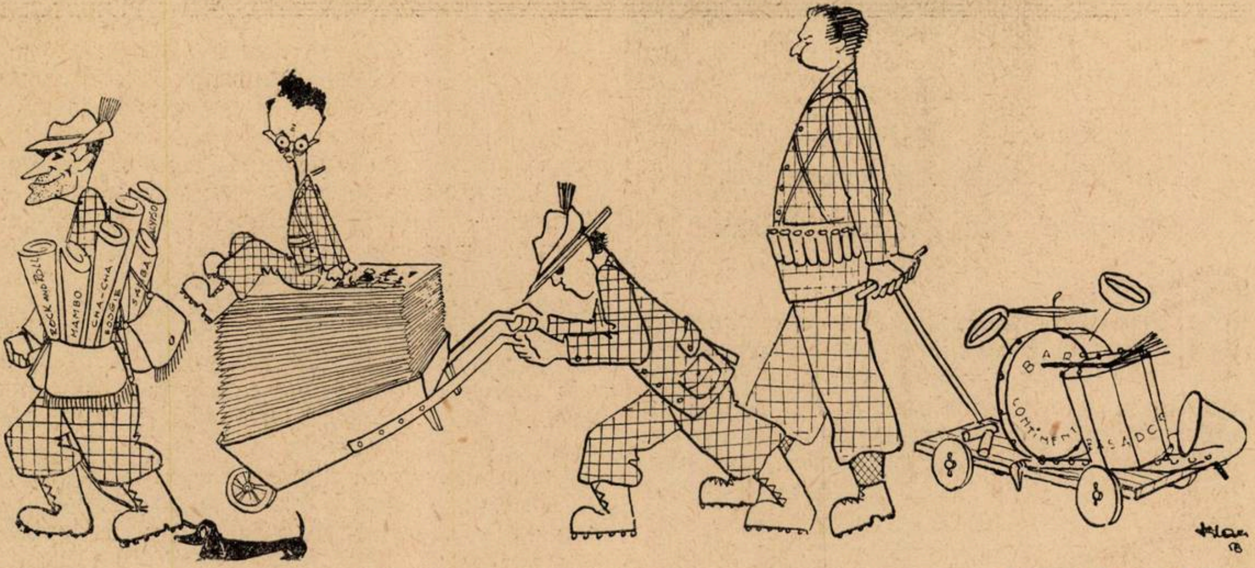
Pe de altă parte, responsabilii dau verdicte asupra muzicii. La restaurantul „Unirea" de exemplu — restaurant de clasa I — situat pe calea Văcărești, muzica lui Verdi, Kalman, Lehar, este socotită „de înmormîntare". In schimb, responsabililor puțin le pasă de piane care sînt mai pretutindeni, la „Cireșica", „Unirea", „Izvorul rece" ș.a. hodorogite, desfundate, dezacordate — niște biete „lăzi muzicale" în care pianiștii bat ca-n tobă. Dacă, totuși, acordeurii se mai rătăcesc, din cînd în cînd, prin asemenea restaurante, încercînd să pună pe cît se poate, instrumentele la punct, responsabilii se plictisesc să-i tot asculte cum lucrează și îi iau la goană...

Mai sînt și alte racile printre care aceea a amplificării. Există restaurante ca de pildă al „Universității", „Izvorul rece" ș.a. unde comesenii, ca să se înțeleagă între ei, trebuie să urle pur și simplu. Muzicanții cîntă tare argumentînd că se vorbește... prea tare și că trebuie să domine pe cei ce vorbesc ! Este și aceasta o formă a... antrenului. In asemenea condiții, cu o amplificare defectuoasă care transformă sunetele în zgomote, nu e de mirare că o seamă de cetățeni dezertează localurile unde li se face o asemenea... muzică.

Cam aceasta este, în rezumat, situația culeasă „de pe teren" și care, ne grăbim să adăugăm, este văzută cu multă indulgență...

Părerea noastră este că această situație creată muzicii romînești și interpretării ei în restaurante, dăinuiește și din pricină că muzicanților din localuri nu le-au fost prescrise anumite obligații. La noi nu este reglementată de pildă proporția în care se cuvine cîntată mu-





Desene de Paul Şerban

zica noastră şi muzica străină, aşa cum se obişnuieşte în alte ţări (în R. D. Germană, de pildă, o decizie a forurilor conducătoare ale Artei şi Culturii prevede ca muzica germană să reprezinte cel puţin jumătate din volumul total al bucăţilor interpretate). Reînnoirea repertoriului este iarăşi o problemă esenţială care necesită fără îndoială repetiţii ; or, acestea nu se fac sistematic şi, sub diferite pretexte, chiar nu se fac de loc. Credem că menţionarea de către Oficiul muzicanţilor în acord cu Uniunea Compozitorilor a bucăţilor bune de difuzare, precum şi statuarea obligativităţii unor repetiţii serioase care să ducă la o execuţie îngrijită a muzicii romîneşti ar fi de natură — alături de amendarea tuturor lipsurilor trecute mai sus în revistă — să îmbunătăţească simţitor actuala situaţie. Nimeni nu se înscrie — şi acest lucru ţinem să-l subliniem cu tărie — împotriva muzicii uşoare străine de calitate. Dar nici excluderea arbitrară a creaţiei romîneşti nu este admisibilă. Prezentarea acesteia la un înalt nivel artistic şi cu o participare realmente convingătoare din partea interpreţilor, va fi de natură să orienteze puternic preferinţele publicului către creaţia noastră de cîntece şi dansuri care, aşa cum s-a putut constata în multe ocazii, nu se află cu nimic mai prejos celei de peste hotare. Este neîndoios că forurile de răspundere ale artei, ale muzicii noastre, vor şti să preţuiască şi să încurajeze formaţiile care îşi vor înţelege această misiune realmente patriotică.

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenaclul consacrat oratoriului „Miorița“ de Anatol Vieru

De cîtva timp asistăm la afirmarea puternică a unei talentate generații de tineri compozitori, care a început să se impună în creația muzicală romînească. Această realitate a fost pe deplin confirmată atît în nenumăratele audiții ce au avut loc la Uniunea Compozitorilor, dar mai ales cu prilejul unei serii de concerte — fie simfonice, fie de cameră — din actuala stagiune, consacrate parțial sau exclusiv creației tineretului. Astfel, la unul din concertele corului și orchestrei Radiodifuziunii, a fost executat în prima audiție, sub conducerea dirijorului Edgar Cosma, oratoriul „Miorița“ de Anatol Vieru, soliști fiind Iolanda Mărculescu, Octav Enigărescu și Ion Piso de la Opera din Cluj. Peste cîteva săptămîni lucrarea a fost reascultată pe bandă de magnetofon într-unul din cenaclele obișnuite de marți de la Uniunea Compozitorilor. După audiție au luat cuvîntul un număr de participanți exprimîndu-și unele păreri interesante referitoare atît la oratoriul lui Anatol Vieru cît și la probleme de creație în general.

Vorbitorii au subliniat că oratoriul „Miorița“ reprezintă un succes remarcabil al muzicii noastre vocal-simfonice din ultima vreme, ea marcînd o etapă nouă, superioară în evoluția creatoare a compozitorului. Folosindu-se pentru redarea conținutului baladei de mijloace de expresie muzicală complexe, avansate (mai ales în partea de orchestră), Anatol Vieru a reușit să creeze o lucrare amplă, de un puternic dramatism prezent de-a lungul întregii desfășurări a oratoriului. „Vieru este un fenomen foarte interesant de ridicare profesională pozitivă sub ochii noștri, într-un timp relativ scurt — a arătat în cuvîntul său la cenaclu compozitorul Ion Dumitrescu. Această lucrare este prima lui ieșire mare pe teren; prezența ei în muzica romînească reprezintă un punct cîștigat, de mare cinste. Pornit pe calea aceasta, îi prevăd lui Anatol Vieru o dezvoltare frumoasă și sănătoasă“.

Cei care au luat cuvîntul au adus în discuție mai cu seamă următoarele: în ce măsură a reușit compozitorul să transpună pe plan muzical conținutul baladei, probleme ale scriiturii corale moderne și, în fine, factura oratoriului.

Astfel, referindu-se la concepția lui Anatol Vieru în ceea ce privește realizarea muzicală a conținutului baladei „Miorița“, compozitorul Ion Dumitrescu și-a expus un punct de vedere personal, dictat de o sensibilitate artistică proprie și întemeiat pe o temeinică cunoaștere a literaturii și muzicii populare cît și pe o îndelungată experiență în domeniul creației. „În concepția noastră populară, Miorița nu este o baladă romantică ci una clasică, prin specificul ei, prin economia mijloacelor de expresie, prin spiritul ei de obiectivitate și generalizare în a reda faptele și a expune sentimentele. Nu este vorba acolo de o resemnare forțată în fața fenomenelor naturii, a soartei și morții, ci de o resemnare înțeleaptă, olimpică, largă, înțelegătoare, aproape optimistă. Există o concepție romantică și postromantică în a expune faptele și sentimentele. Sînt însă oameni care iubesc extraordinar de mult lucrul simplu. Simplitatea și discreția reprezintă o concepție mai modernă poate decît romantismul. Sub această prismă, toată muzica noastră populară este — a arătat vorbitorul — înrudită direct prin melodică, ritmică, formulele melodice, prin virtualitatea și potențele ei cu vechile muzici simple, diatonice, mari. Este o muzică adusă, am spune, la obiectivitate cu o formă de exprimare simplă dar cît se poate de șlefuită, în care toată frămîntarea exagerată strict individuală a dispărut. În acest fel, ea reprezintă sufletul colectiv, forța de expresie acumulată și generalizată, este cea mai autentică, mai clară, mai precisă și enorm de simplă muzică. Or, atitudinea lui Vieru față de această baladă este aceea a unui romantic care răbufnește de la început pînă la sfîrșit cu pasiune... El tratează totul la mare tensiune și marele tragism, cu forță dramatică debordantă. Toate aceste sentimente de romantic care-l stăpînesc și care răbufnesc la fiecare pagină îl duc pe Vieru de la început chiar la alegerea și specularea din text tocmai a momentului morții, care îl turbură și îl agită într-atît încît nu-l lasă să aibă momente de liniște, de meditație, de contemplare a fenomenelor. Sub această înfățișare însă, și teribila problemă a morții, asupra căreia stăruie prea mult și uniform, devine obositoare și pierde însuși efectul pe care a scontat: Revolta omului născută din profunda impresie în fața crimei“. Păreri asemănătoare au fost exprimate și de compozitorii Diamandi Gheciu și George Klein.

În ceea ce privește partea corală a oratoriului, mai toți vorbitorii au relevat faptul că Anatol Vieru a abordat o scriitură interesantă, nouă, cu ajutorul căreia a reușit să creeze momente de mare forță expresivă. În unele locuri ea îngreunează însă execuția, datorită tratării uneori prea instrumentale a vocilor, folosirii unor intervale dificile și a unei țesături polifonice cîteodată prea dense. S-a reafirmat cu această ocazie — de către dirijorul D. D. Botez, părerea lui fiind împărtăşită şi de compozitorii Dinu Stelian şi Ion Totan — că în muzica corală — oricît de avansată ar fi ea sub raportul mijloacelor — trebuie să existe anumite limite în ceea ce priveşte scriitura, altfel nu este posibilă o interpretare perfectă, vocea omenească fiind ea însăşi limitată.

„S-a vorbit aci despre voce ca despre un instrument oarecare, ca despre o talangă, o tobă, un clarinet cu întindere şi registre — a arătat în continuare compozitorul Ion Dumitrescu — or, nu este tocmai aşa ; vocea omenească are mare importanţă. Voce înseamnă cuvînt, înseamnă substanţă purtătoare de idei, înseamnă emoţia omenească cea mai caldă posibilă, înseamnă expunerea directă a conţinutului prin cel mai capabil instrument muzical care stă direct în legătură cu sensibilitatea omenească vie. Pentru aceasta se impune compozitorului o anumită grijă şi meşteşug în tratarea vocii atunci cînd o mînuieşte în opera sa, iar cînd vocea expune textul, ea trebuie să reprezinte planul întîi pe scara valorilor în economia operei“.

In legătură cu factura oratoriului s-au făcut remarci referitoare la felul în care a fost îmbinată partea corală cu cea orchestrală, arătîndu-se că prima nu ajunge să se afirme suficient datorită unui aparat orchestral foarte încărcat. Totodată s-a subliniat că orchestrei — de altfel admirabil tratată — îi revine rolul principal în desfăşurarea muzicală, soliştii şi corul avînd un rol relativ redus în întreaga dramaturgie a oratoriului.

Cenaclul de cîntece de masă în cinstea zilei de 1 Mai

La 29 aprilie a. c. a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., un cenaclu al subsecţiei de cîntece de masă, organizat în cinstea zilei de 1 Mai.

Luînd cuvîntul, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, Ion Dumitrescu, a înfăţişat în cîteva cuvinte importanţa cîntecului de masă, accesibil, mobilizator, legat de actualitate.

Corul Uniunii Compozitorilor, dirijat de Nicolae Rădulescu a executat următoarele creaţii, majoritatea în primă audiţie : „Vino prietene“ de A. Adorjan, „Pornesc tractoarele să are“ de Ion Croitoru, „Cîntec muncitoresc pentru pace“ de H. Schwartzman, „La Griviţa Roşie“ de V. Timiş, „Biruitor e Marele Octombrie“ de Gh. Danga, „Cîntec pentru Patrie“ de D. Bughici, „Cîntec despre oastea păcii“ de Radu Paladi, „Stă de veghe tot pămîntul“ de V. Popovici, „La luptă şi unire“ de Ioan Chirescu, „Drumuri dragi“ de George Klein, „Steagul Griviţei greviste“ de Th. Bratu, „Se-nalţă un cîntec“ de D. D. Botez, „Fugi suveică“ de Hilda Jerea, „Nenea Ghiţă popîndău“ de D. D. Stanciu, „Numele Patriei“ de Gh. Bazavan, „Aşa te ştiu Partidul meu“ de Alfred Mendelsohn, „Cîntec de pădure“ de Laurenţiu Profeta.

Audiţia s-a bucurat de un deosebit interes din partea marelui număr de compozitori prezenţi.

Cenaclul subsecţiei de fanfară

La 20 mai a. c. a avut loc cenaclul subsecţiei de fanfară, menit să sprijine orientarea compozitorilor noştri către marşuri cu tematică romînească, inspirate din viaţa de azi a poporului, răspunzînd cerinţelor muzicale actuale.

Deschizînd şedinţa, compozitorul Dumitru Eremia a arătat că problema marşului pentru fanfară, avînd un caracter permanent, va continua să fie în atenţia subsecţiei, concomitent cu discutarea celorlalte aspecte ale genului.

Compozitorul Ion Totan, în referatul ţinut, a expus în linii largi importanţa acestui gen de creaţie pentru fanfare, subliniind trăsăturile sale obligatorii : 1) *forţa,* care se poate obţine mai ales prin folosirea unei armonii simple, în stare fundamentală, consonantă sau disonantă, în care suprapunerile armonice şi combinaţiile întîmplătoare nu se exclud, dar se subordonează şi devin un mijloc de trecere de la un punct de sprijin tonal la alt punct de sprijin tonal ; 2) *ritmica,* element strict necesar, care se obţine prin nenumărate combinaţii şi 3) *melodica,* simplă, plăcută, uşor de memorat, deoarece marşul trebuie cîntat în mers, fără note.

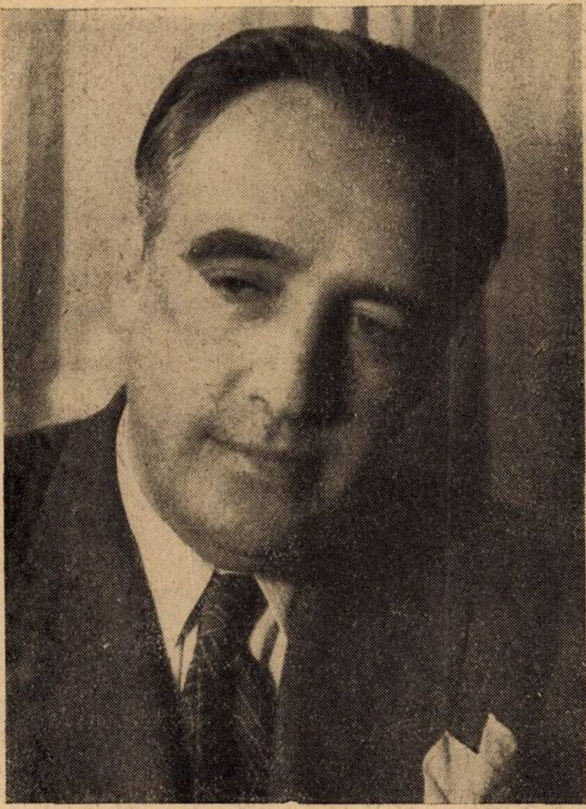
S-au audiat apoi, pe bandă de magnetofon şi pe viu, marşuri pentru fanfară de I. Ivanovici, A. Marian, I. Stamatiade, S. Paiul, I. Chioreanu, C. Fanciali, D. Eremia, T. Baia, Gh. Sîrghie, A. Albin, I. Totan, D. Crăciunescu, A. Mendelsohn, L. Klepper.

Au luat cuvîntul : A. Popa, I. Lerescu, Gh. Sîrghie, I. Chioreanu, M. Gorgos, C. Diaconu şi D. Eremia, care au făcut aprecieri critice privind marşurile audiate şi orientarea viitoare a compozitorilor noştri. Din discuţiile purtate şi concluziile trase de referent, a reieşit că tiparul vechiului marş a fost spart prin apariţia elementelor de tematică populară, a modulaţiilor armonice din ce în ce mai îndrăzneţe şi a tendinţelor polifonice. S-a subliniat — îndeosebi — că drumul cel mai apropiat acestui gen de creaţie muzicală este acela al utilizării elementelor melodice ale folclorului nostru, propunîndu-se folosirea modulaţiilor cît mai naturale, evitarea ornamentaţiilor prea încărcate etc., pentru a se crea un marş nou care să găsească o largă răspîndire în masele populare.

CREAȚIA ROMÎNEASCĂ

Etape în creația lui Constantin Silvestri

de **ARMINIU CASSVAN**



În studiul creației unui compozitor, ca și de altfel în oricare cercetare monografică, primele eforturi au drept scop deslușirea fenomenelor și ordonarea lor după categorii. În acest prim stadiu, de la care trebuie să pornească orice cercetare — și cea de față aparține tocmai acestui stadiu — sînt desigur premature încercările de sinteză îmbrățișînd întreg ansamblul operei. Concluziile generalizatoare, avînd drept scop în cazul de față înscrierea creației lui Constantin Silvestri în peisajul muzicii romînești, cercetarea rolului acestei creații în cultura noastră nouă nu-și pot găsi locul în acest prim material, de inițiere în arta autorului celor Trei Piese pentru orchestră de coarde, ele urmînd a figura într-un viitor studiu, consacrat semnificației estetice a operei silvestriene.

Înainte de a aborda analitic lucrările lui Constantin Silvestri, este credem necesar să zăbovim asupra consecințelor dublei personalități, componistice și interpretative, a compozitorului.

Interpreți care s-au impus și în calitate de compozitori sau creatori care s-au afirmat pe plan interpretativ există fără îndoială de-a lungul istoriei muzicii și nu este cazul să epuizăm aici exemplele de acest fel. Problema pe care ne-o punem *însă este dacă între tipul temperamental răspunzînd* necesităților interpretative și acela legat de înclinațiile componistice există vreun raport și, bineînțeles, care este natura acestuia.

Prin definiție, interpretul trebuie să fie capabil de a înțelege și de a se apropia sufletește de cele mai diverse modalități componistice, pentru că numai în astfel de condiții poate transmite auditorilor o emoție autentică, rezultînd dintr-un adevărat proces de recreare a operei de artă. Dimpotrivă, chiar dacă este foarte indicat să cunoască în mod aprofundat cele mai diferite aspecte ale muzicii, compozitorul *ne apare în general subiectiv, apropiindu-se afectiv numai* de cele care-l atrag cu adevărat deoarece corespund propriei structuri temperamentale sau, în cazul lucrărilor contemporane, valențelor sale creatoare. S-ar părea deci că muzicianul multilateral, interpret și în același timp creator, așa cum este cazul lui Constantin Silvestri, este sortit să adăpostească o îndeajuns de serioasă contradicție, ale cărei manifestări nu pot să nu se reflecte în activitatea sa artistică [1].

Cercetînd opera lui Constantin Silvestri ne lovim de unele dificultăți cu totul particulare. De o exigență puțin obișnuită, compozitorul și-a distrus după cît se pare unele lucrări și continuă să desconsidere o altă parte dintre ele. Astfel, există de pildă o lacună între opus 19 (din care nu se cunosc decît cele două sonate pentru vioară și pian nr. 1 și nr. 4) și opus 25 (piesele de concert pentru pian ș.a.). În aceste condiții ne-am decis să ne oprim asupra unui număr de lucrări tipărite, trecute deci din acest punct de vedere de furcile caudine ale exigenței artistului și permițînd totodată o privire de ansamblu asupra creației compozitorului. Este vorba în primul rînd despre două caiete de lieduri pe versuri de Heinrich Heine op. 1 (august 1928) și corul „Nacht und Träume" pe versuri de Mathäus von Collin op. 2 nr. 1 (1929), apoi despre primele două Suite „Copii la joacă" op. 3 nr. 1 și 2 (1931), Sonatina pentru pian op. 3 nr. 3 și Suita III-a op. 6 nr. 1. (1933), despre Jocurile populare romînești (bihorene) op. 4 nr. 1 și Trei piese pentru orchestră de coarde op. 4 nr. 2 (revăzută în 1950), însfîrșit pe de o parte despre Sonata pentru oboi, vioară, flaut sau clarinet și pian op. 19 nr. 1 (1939), Sonata a II-a pentru violină și pian, op. 19 nr. 3 și Cvartetul op. 27 nr. 2, iar pe de alta despre Piese de concert pentru pian (I) op. 25, Cîntece de pustiu op. 27 nr. 1. (1944) și Trei cîntece pe versuri de Rainer Maria Rilke (din „*Die frühen Gedichte.*") *op. 28 nr. 2 (1953).*

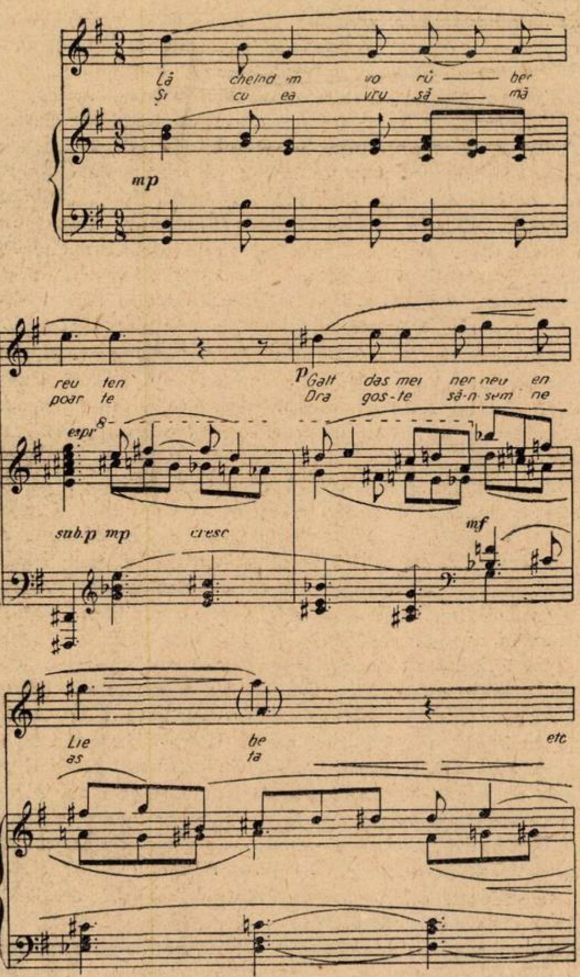
După cum se poate observa, lucrările de mai sus au fost dispuse în patru grupe dintre care ultima cuprinde două subdiviziuni. Această împărțire, care nu ține seama întru totul de ordinea cronologică, în cadrul aceleiași categorii intrînd și piese care nu au fost scrise în aceeași perioadă sau nu poartă același număr de opus — are rostul de a facilita înțelegerea evoluției compozitorului prin trecerea în revistă a principalelor etape stilistice care îl caracterizează. Insistăm asupra faptului că această încercare de clasificare nu se adresează decît trăsăturilor care ni s-au părut predominante, absolut necesare pentru schițarea profilului creației silvestriene, și că ea nu exclude și — la rîndul ei — nu poate fi exclusă de alte încercări de acest fel, deoarece servește exclusiv manierei să-i spunem stilistice de a aborda această operă.

Scrise în anii adolescenței, lucrările primei etape de creație pornesc de la importantul stimul pe care-l constituie cuvîntul, versul. Sensibil la accentele generoase ale lirismului heinian, Silvestri își îndreaptă primii pași pe calea largă a romantismului. Impulsul inițial se înscrie pe linia Schubert-Schumann, repede depășită însă de o predilecție marcată pentru cromatism. Dacă primele două lieduri („Sie haben mich gequälet" și „Mensch verspotte nicht den Teufel") nu ies însă din sfera influențelor, constituind însă totodată adevărate modele de însușire a meșteșugului componistic, — al treilea, „Durch den Wald", reprezintă un important salt înainte pe planul corespondenței dintre limbaj și necesități expresive. Sugerînd inițial prin acompaniament tradiționalii corni de vînătoare, substanța muzicală a liedului părăsește pe nesimțite elementele de decor pentru a răspunde expresiei dramatice, dezvăluită de-abia de ultimele versuri, înrudite ca atmosferă cu celebrul „Erlkönig" de Goethe. Sărind etapele, compozitorul ajunge în acest moment în plin climat armonic tristanesc.

---

[1] Fără îndoială că cele de mai sus nu constituie decît ipoteze de lucru și nu au nicidecum pretenția de a se erija în reguli imuabile, cu atît mai mult cu cît știm prea bine că ne aflăm într-un domeniu în care astfel de categorii logice nu-și pot găsi locul.

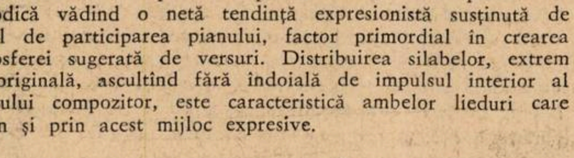
1.



Din acest moment, cercetătorul aplecat asupra caietelor de lieduri ca şi a corului „Nacht und Träume“ descoperă cu uşurinţă germenii clar definiţi ai personalităţii silvestriene. Astfel, dacă liedul următor („Bist du wirklich mir so feindlich“) aduce o mare libertate ritmică, „Sterne mit dem goldnen Füsschen“ se însoţeşte de emanciparea liniilor melodice, cu totul independente atît ritmic cît şi intonaţional de acompaniamentul anunţînd încă în plin romantism tendinţa — pur sonoră — către coloritul impresionist. Dominat de accente tragice, ultimul lied al primului caiet „Wie kannst du ruhig schlafen“ conturează şi mai clar proiecţia pe plan componistic a unei sensibilităţi vibrante care caută încă de la primele încercări un domeniu propriu de exprimare

Al doilea caiet de lieduri duce mai departe susamintitele tendinţe, mai puţin aparente în „Berg und Burgen“ care dovedeşte în schimb o solidă cunoaştere a armoniei romantice împinsă în piesa următoare „Der scheidende Sommer“ pînă la Reger — vizibile în schimb şi tot mai pronunţate în ultimele două lieduri, „Helena“ şi „Sie floh von mir“. Cu totul remarcabilă ni s-a părut în prima dintre aceste piese linia melodică vădind o netă tendinţă expresionistă susţinută de altfel de participarea pianului, factor primordial în crearea atmosferei sugerată de versuri. Distribuirea silabelor, extrem de originală, ascultînd fără îndoială de impulsul interior al tînărului compozitor, este caracteristică ambelor lieduri care devin şi prin acest mijloc expresive.

2.


(mf)
Wort Ihr sprö des Herz er-
(îmblin) - zit cu vor - be dragi şi
(dolce)
dim
wei chet
bu ne
etc.

De largă respiraţie, acest din urmă lied (compozitorul a mai scris se pare multe lieduri în continuarea acestui ciclu dar nu dispunem de ele) porneşte în plin climat schubertian, subliniat prin armonie precum şi prin paralelismul iniţial dintre melodie şi acompaniament, pentru a schimba apoi planurile sonore cu ajutorul unor acorduri cu dublă interpretare tonală. Această predilecţie pentru modulaţia enarmonică în special, capabilă să transfere discursul muzical de pe versantul tonalităţilor cu bemoli pe acela cu diezi din sfera dominantei, observată de altfel şi la alte piese ale acestui ciclu, dă liedului un caracter de joc al sonorităţilor care potenţează expresivitatea liniei melodice. Interesant este felul în care compozitorul rezolvă în această piesă relaţia dintre diferite imagini poetice şi muzică. Dacă de pildă poetul repetă, pentru a accentua, imaginea apusului de soare, compozitorul însoţeşte prima expunere a ei de un acompaniament care, dimpotrivă, ascende, pentru a cobori apoi şi el, la repetare, linia armoniilor.

Între ultimele două lieduri, Constantin Silvestri a intercalat un „Intermezzo“, destinat exclusiv pianului. Concepînd liedurile din aceste caiete ca făcînd parte dintr-un ciclu real, care nu ar permite de fapt detaşarea, compozitorul a vrut să recapituleze într-un scurt comentariu unele idei melodice întîlnite anterior. Acest scurt fragment leagă parcă între ele liedurile printr-un procedeu ciclic, caracteristic — aşa cum vom vedea — autorului celor două sonate op. 19 şi cvartetului op. 27. Întîlnim astfel mai întîi tema liedului „Sie haben mich gequälet“ şi apoi aceea din „Durch den Wald“, după cum ne amintim primul şi respectiv al treilea din ciclu.

Compus în 1929, corul „Nacht und Träume“ (cinci voci) pe versurile poetului german Mathäus von Collin, se înscrie pe linia liedurilor op. 1, demonstrînd aceleaşi înclinaţii. Deşi unele elemente de limbaj apar oarecum modificate, adaptate stilului coral, personalitatea compozitorului răzbate şi în această lucrare, făcîndu-şi loc printre armoniile romantice pentru a colora cu o uşoară melancolie realizată printr-o întrebuinţare particulară a cromatismului şi tipică acestei prime perioade de creaţie, rarele momente de repaus al vocilor.

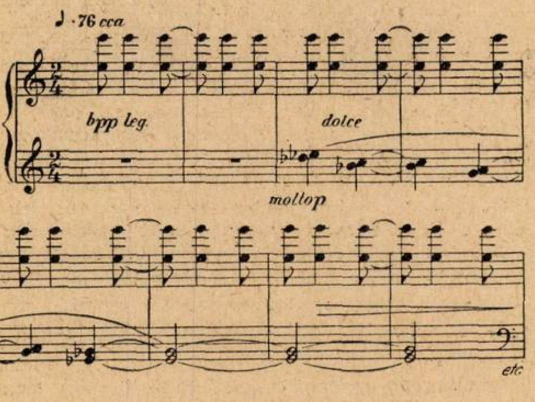
Caracteristicile generale ale acestei etape sînt uşor de desprins şi reies în mod natural din cele de mai sus. Prima înclinaţie — puternică — a compozitorului, care va lăsa urme trainice în întreaga sa creaţie, este romantismul. Fixîndu-şi un punct de pornire solid, bine pus la punct pe planul meşteşugului, în unele elemente de limbaj ale unor Schubert, Schumann, apoi Reger şi Wagner, Constantin Silvestri arată de timpuriu o serie de particularităţi ale structurii melodice, polifonice sau ritmice care îi definesc dintru început personalitatea, aparte în contextul creaţiilor romîneşti mai ales datorită unei stringente necesităţi de înnoire a mijloacelor de expresie în pas cu gîndirea creatoare contemporană. Fără îndoială că acestei necesităţi îi răspunde atracţia pentru modulaţii neprevăzute şi îndepărtate în special prin enarmonism, lărgirea încă de la acest opus a concepţiei tonale, variaţia ritmică, interesanta intervalică şi distribuire pe silabe a liniei melodice.

De aici pînă în imperiul atît de ispititor al culorii, al notării fugitive a imaginilor lumii exterioare, caracterizînd impresionismul, nu mai era decît un pas. Şi Constantin Silvestri l-a făcut. Dar, el nu s-a îndreptat numai către culoare. Frecventarea auditivă a muzicii contemporane dominată în perioada dintre cele două războaie de personalitatea unor compozitori în lucrările cărora impulsul motoric ocupă un loc de seamă (Hindemith, Prokofiev, Strawinsky) l-a îndreptat pe Silvestri către dinamism, element predominant în următoarea sa etapă de creaţie.

Primele două suite pentru pian op. 3 (1931) sînt dedicate celor mici („Copii la joacă“). Cele şapte piese din prima suită şi opt din suita a doua mărturisesc acest lucru înseşi prin titlurile lor, de bună seamă nedezminţite de muzica pe care o conţin. „Soldaţii de plumb“ este un mic rondino (a-b-a-c-a-b-a) în care primei idei mecanice, susţinută de acorduri paralele folosite pe scară largă de altfel în acea perioadă, i se opune atmosfera valsantă a primul cuplet şi apoi acordurile mai aspre ale c-ului. „Pastorala“ aduce un bitonalism limitat însă la scriitură (Vincent d'Indy ar spune „heterografie“), compozitorul amuzîndu-se să indice la armătură 5 bemoli la mîna dreaptă şi 5 diezi la stînga. Dar, această scurtă piesă prezintă un interes cu totul special mai ales datorită prezenței unei melodii de inspirație populară pe care Silvestri o armonizează în cel mai bun spirit bartokian. Din păcate, compozitorul adaugă un b mai puțin fericit în care exotismul legat de folosirea prea directă a pentatonicului contrastează neplăcut cu prospețimea cîntecului popular. Interesant este faptul că c-ul acestei piese (scrisă tot în formă de rondo) este net impresionist, dînd astfel un aspect caleidoscopic „Pastoralei". „Joc cu umbre" ne duce într-un alt domeniu, sugerînd camera parțial luminată, permițînd straniul joc al umbrelor printr-o succesiune monodică, la octavă, de intervale și apoi cu ajutorul unei idei melodice expusă fugat și relevînd îndemînarea timpurie a compozitorului în construirea unui contrapunct. Urmează „Sft. Niculaie", piesă evocînd genul musorgskian aș spune violent descriptiv din unele „Tablouri dintr-o expoziție", „Baba oarba", destul de simplistă și monotonă și „Moș Ene", moment de atmosferă bine realizat în ciuda dificultății de a construi o formă muzicală, fie ea și lied, pe o unică formulă de acompaniament. Încheind Prima Suită, „De-a prinselea" are la bază o temă sprințară, amintind melodica prokofieviană, tratată spiritual ; chiar dacă pasajele figurative, gamatice și arpegiative, ca și unele tipare acordice abundă, această piesă face plăcere, de altfel ca și întreg ciclul, datorită inventivității și mai ales vitalității ritmice.

Continuînd în mod logic seria jocurilor copilăriei, a doua Suită începe cu „De-a v-ați ascunselea" în care întîlnim aceleași trăsături legate de un dinamism mai mult exterior. Spre deosebire de Schumann, interesat în „Kinderszenen" în primul rînd de lumea intimă a copilului sau de Claude Debussy care surprinde în „Children's corner" depășind exercițiile plicticoase din Clementi, Jocul cu păpușa sau elefantul, poezia inefabilă a copilăriei — Silvestri, el însuși extrem de tînăr în acea perioadă, se oprește mai mult asupra laturii exterioare, trecînd în revistă jocuri și nu trăsături psihologice. Dar, după cum am mai spus, lucrul acesta este perfect normal în cazul unui compozitor atît de tînăr, descoperind, încă așa cum se întîmplă și în „De-a v-ați ascunselea" lumea posibilităților sonore. De altfel, dacă cele de mai sus sînt valabile pentru majoritatea componentelor celor două Suite, există și excepții. Cea mai interesantă ni se pare piesa următoare : „Păpușa adormită" în care influența debussyistă este sensibilă (Serenade for the doll), ceea ce nu împiedică însă manifestarea unei evidente personalități proprii. Ca și impresioniștii, Silvestri creează un climat armonic catifelat, peste care răsună o suavă linie melodică, mai mult irizație a armoniilor, extrem de bine auzite. Persistența în cea mai mare parte a piesei a unui sunet repetat la octavă, creînd o voită monotonie care șterge orice contur net, sugerînd obnubilarea conștiinței, constituie o adevărată găsire, specifică (anticipează unele procedee din „Cîntece de pustiu") compozitorului.

3.



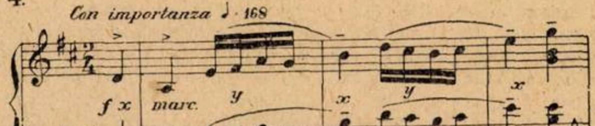
Gesturile dezechilibrate ale „Paiaței" sînt redate cu plasticitate, pe aceeași linie impresionistă amintind poate spirituala „Pierette" de Chaminade, pentru ca „În vis" să aducă, dimpotrivă, un pas către expresie, accentuat de intervalica interesantă a liniei melodice răsunînd peste o continuă formulă de acompaniament. „Rochia bunicii" încheie piesele lente, aplecate fatal spre expresivitate, creînd o lume bătrînească prin indicație scriptică și tempo, dezmințită însă în mod hotărît de... rochia armoniilor, cît se poate de tinere. Interesantă și mai ales expresivă, succesiunea acordurilor creează însă o oarecare impresie de arbitrar datorită unor momente de inconsecvență a autorului cu sine însuși. Astfel, este supărătoare dublarea la octavă a unui interval într-un context evitînd, prin tensiunea armonică creată, banalitățile (desigur, o repet, numai în raport cu structurile acordice moderne). La fel de neplăcut sună credem într-o asemenea ambianță un trison minor (ne referim la primele măsuri). Ultimele trei piese ale Suitei a doua se înscriu pe aceeași linie, predominantă în cadrul respectivei etape, a dinamismului, „Spiridușii" impresionînd prin ritmica variată și sugestivă (există unele analogii cu „Paiața"), „Gogorița" prin capacitatea ei de a mima o apariție înfricoșătoare, în sfîrșit „Titirezul" printr-o recapitulare procedeistică a excepționalei exuberanțe și dexterități motorice a autorului.

Nedatată dar aparținînd desigur aceleiași perioade, Sonatina pentru pian op. 3 nr. 3 cuprinde trei mișcări indicate, după obiceiul autorului, exclusiv metronomic, indicațiile uzuale adresîndu-se mai mult expresiei (con *importanza, meditativo,* con spirito).

Prima dintre aceste mișcări debutează cu o temă de asemenea dinamică (analogia se referă la cele două Suite cercetate anterior), de aspect melodic poate hindemithian. Asupra acestei teme merită însă să ne oprim mai mult, deoarece caracteristicile ei melodice-ritmice nu sînt izolate în creația silvestriană, mai mult decît atît, pentru că le vom întîlni, bineînțeles cu unele modificări, în toate cele patru lucrări avînd la bază forma sonată de care ne vom servi pentru a exemplifica acest articol. Dar, lucrurile nu se opresc aci. Structura melodico-ritmică proprie primei teme a Sonatei op. 3 nr. 3 va fi întîlnită în celelalte lucrări de genul sonatei la care ne referim (Sonata pentru oboi, violină, flaut sau clarinet și pian op. 19 nr. 1, Sonata pentru violină și pian op. 19 nr. 3 și Cvartetul de coarde op. 27 nr. 2) exact în același moment al discursului muzical și anume, de bună seamă ca și în Sonatină, în tema inițială a primei mișcări.

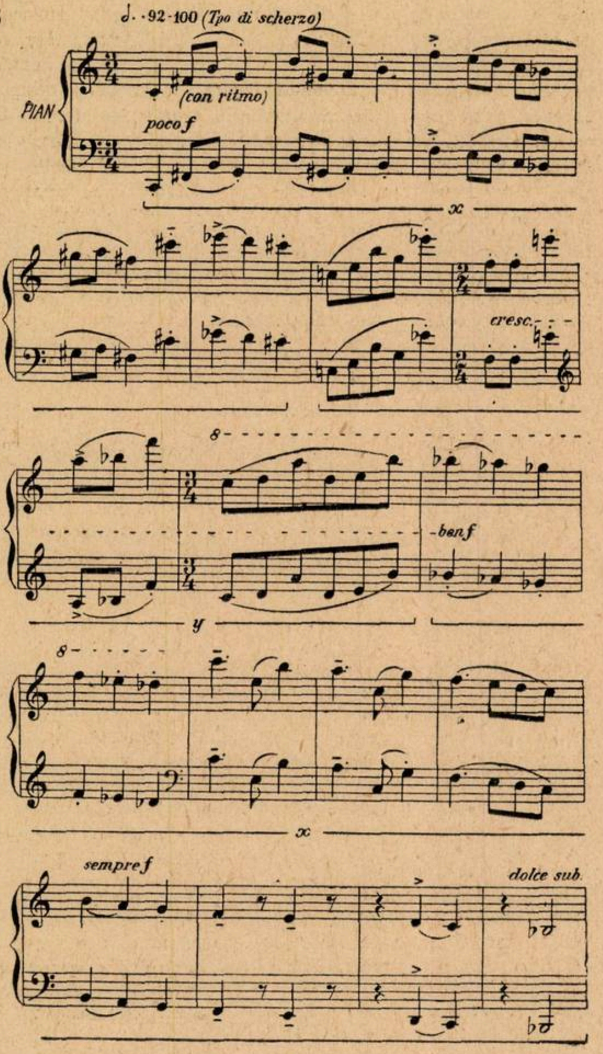
Într-adevăr, prima idee melodică a Sonatinei are la bază două elemente caracteristice : x și y. În timp ce x — inițial două pătrimi, ar reprezenta pilonii, punctele de sprijin ale unei acțiuni urmînd să se desfășoare, y aduce o desfășurare de o formă specială, în acest caz ascendentă, a patru șaisprezecimi. Succesiunea x — y se repetă în cazul prezentei teme sub diferite forme, de cinci ori, discursul muzical încheindu-se, așa cum era normal de altfel, pe elementul x, care aduce stabilitatea unei valori mai mari.

4.



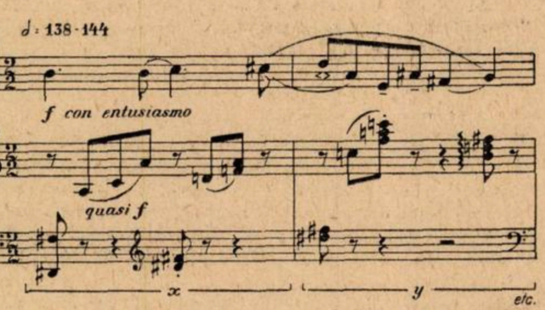
Cercetînd mai departe prima temă a următoarei lucrări de acest gen, care este Sonata op. 19 nr. 1, vom observa un aspect desigur diferit, neoferind în aparență analogii cu tema citată mai sus. Și totuși, la o examinare ceva mai atentă, nu se poate să nu fii frapat mai întîi de aspectul tipic al celei de-a șasea măsuri, un adevărat y în optimi (așa cum am mai întîlnit în tema precedentă) și apoi chiar de întreaga configurație a acestei inspirate idei melodice în care tot ceea ce precede a șasea măsură mai susmenționată, aparține psihologic rolului de pilon al elementului x, următoarele patru tacte reprezentînd desfășurarea motorică proprie lui y pentru ca — în sfîrșit — desinența frazei să readucă regularitatea în pătrimi (cu unele excepții) a ideii x. Dacă în prima temă a Sonatei (ex. 6) am avut deci o repetată alternanță x — y, ideea melodică inițială a Sonatei op. 19 nr. 1, mai clasic organizată, adună la un loc elementele x și y, pentru a forma tradiționalul a-b-a în acest caz bineînțeles x-y-x.

5



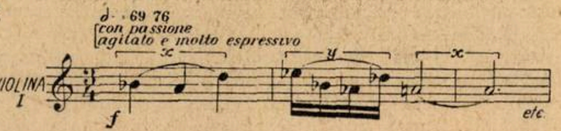
În cazul, şi mai clar, al Sonatei pentru violină şi pian op. 19 nr. 3, compozitorul revine la alternanţa x-y de tipul sonatinei (ex. 6) care se repetă de astădată de patru ori, cele mai caracteristice, în sensul analogiei cu fiecare din aceste elemente, dar în special cu x — fiind primele două măsuri (tema este precedată de o introducere, de fapt un singur acord şi apoi o notă ţinută la vioară pe care nu o mai reproducem).

6.



Ultimul dintre exemplele la care ne referim şi anume ideea melodică iniţială a Cvartetului op. 27. nr. 2 este poate cel mai concludent. Într-adevăr această pregnantă temă, extrem de concisă (tot ceea ce urmează sînt motive mereu noi, care nu pot fi considerate ca făcînd parte din tema propriu-zisă), nu reprezintă altceva decît o tipică succesiune x — y — x, desfăşurată în numai două măsuri, în care, spre deosebire de exemplele de mai sus, y este reprezentat, ca în tema iniţială a Sonatinei, de şaisprezecimi.

7.



Iată deci verificat un fapt care se cere fără îndoială explicat. Nu putem în nici un caz presupune că sărăcia ideilor este aceea care l-a determinat pe Constantin Silvestri să folosească acelaşi material (desigur în diferite variante) în mai multe construcţii (de fapt, în toate de acelaşi gen la care ne referim în acest articol). În primul rînd, în cazul lui Constantin Silvestri nimeni nu ar putea vorbi despre lipsă de inventivitate şi deci de idei muzicale. Dar, presupunînd prin absurd că aceasta ar fi situaţia, este de neconceput ca un compozitor să-şi accentueze singur o asemenea, repetăm, presupusă deficienţă, plasîndu-şi mereu aceeaşi idee în acelaşi loc şi atrăgînd în felul acesta atenţia asupra unei trăsături negative care ar trebui să treacă neobservată.

Convingerea noastră este că cele de mai sus îşi găsesc explicaţia în concepţia ciclică, cu totul originală prin particularităţile ei, proprie compozitorului. După cum ne amintim, Intermezzo-ul pentru pian care leagă între ele ultimele două lieduri din Caietul al doilea op. 1 constituie un prim exemplu de aplicare a unei tendinţe ciclice, tema iniţială a celor patru lucrări de genul sonatei completînd deci cu date noi acest aspect al creaţiei silvestriene despre care vom mai avea de altfel prilejul să vorbim.

Revenind la partea întîia a Sonatinei — de care ne despărţisem pentru moment — vom remarca puntea extrem de succintă care duce la tema secundară, poate puţin raveliană în impresionismul şi totodată neoclasicismul ei în ce priveşte regularitatea accentelor. Ca şi prima temă, şi aceasta din urmă cultivă un anumit primitivism de scriitură rezultat dintr-o intenţie de simplificare a mijloacelor în legătură pe de o parte cu specificul unei sonatine şi pe de alta cu intenţia, constantă în creaţia lui Silvestri, de a facilita sezisarea unui limbaj mai puţin obişnuit urechilor deprinse cu tradiţia clasică. Predominant mecanică, dezvoltarea porneşte, clasic, de la prima temă, aminteşte pe drum ideea secundară, pentru a duce apoi prin intermediul unei concise reprize la o concluzie net tonală (re major).

Partea a doua a sonatinei pentru pian op. 3 nr. 3 debutează prin repetarea insistentă a aceluiaşi sunet pe care se schimbă armoniile de la mîna stîngă, procedeu amintind exemplul citat din piesa „Păpuşa adormită“ (Suita a doua). Ca şi o altă componentă a primelor două suite („Pastorala“, din Suita întîia), mişcarea mediană a Sonatinei evocă de data aceasta nu direct, melodic, ci mai mult prin caracterul ei tărăgănat, doinit, libertatea ritmică a folclorului romînesc. Ca şi în „Pastorala“ însă spiritul popular este integrat unei lumi mai mult impresioniste, amintind de asemenea influenţele muzicii spaniole (Albeniz, De Falla), şi dînd întregii piese o oarecare eterogenitate stilistică dublată de altfel de o remarcabilă varietate a scriiturii. Dacă în ce priveşte proporţiile, partea a doua a Sonatinei pare a fi calculată matematic în raport cu celelalte mişcări, forma este mai puţin clară, înclinînd către o improvizaţie sugerînd vag liedul, sau poate, prin existenţa unui c, rondoul.

Finalul lucrării, spiritual (con spirito), readuce dinamismul şi o dată cu el, tiparul predominant neoclasic, de data aceasta pe linia Hindemith — Prokofiev, ca şi prima parte, redîndu-ne întreaga perspectivă a lucrării, abătută de la această linie numai pentru moment în mişcarea mediană impresionistă colorată de elemente de folclor. Ca şi partea întîia, finalul aminteşte în cele din urmă tonalitatea iniţială, re major, în timp ce partea a doua sugera la minor. Din această ultimă parte este de reţinut, pentru spontaneitate şi gust, primul cuplet (forma fiind de rondo), un vals sentimental plin de eleganţă contrastînd cu perseverarea de perpetuum mobile a pătrimilor refrenului ca şi cu scurta fughetă constituind cupletul al doilea. Extrem de interesant ne apare de asemenea momentul ultimei reveniri a refrenului, integrat cu mult meşteşug desfăşurării contrapunctice şi readucînd ca o reafirmare a obsesiei ciclice a compozitorului atît mult discutata idee melodică iniţială a lucrării cît şi caracteristica temă bazată pe sunete repetate a mişcării mediane.

Deşi distanţată ca număr de opus, Suita a III-a op. 6 nr. 1, dedicată ca şi primele două pianului şi datînd din 1933 se înscrie în general pe aceeaşi linie dinamic-coloristică marcînd această importantă etapă a doua în creaţia compozitoru-

lui. Într-adevăr, dacă facem abstracţie de prima piesă, Preludio, situată în mod clar în domeniul expresiei şi continuînd din acest punct de vedere, desigur însă pe alt plan, îmbogăţit cu elemente de limbaj contemporan, tendinţele în esenţă postromantice ale liedurilor pe versuri de Heine, — restul Suitei revine la o atmosferă motorică, adesea realizată prin formule, de asemenea la atracţia mirajului sonor, caracteristice primelor două Suite şi — în mare măsură — Sonatinei. Astfel, în timp ce Preludiul porneşte de la exploatarea expresivă pe bază de variaţii continue a unei interesante celule melodice de şase sunete, anunţînd pe această linie una din Piesele de Concert pentru pian op. 25 (II) şi chiar Cîntecele de pustiu, Duetto, deşi apăsînd în aparenţă aceleaşi clape ale sensibilităţii, ca şi Notturno de altfel, aparţin credem mai mult impresionismului nu atît prin jocul armonic propriu-zis, cît printr-o anumită atmosferă care se vrea — aceste piese sînt de altfel în special pe planul construcţiei mai puţin realizate decît celelalte — obsedantă.

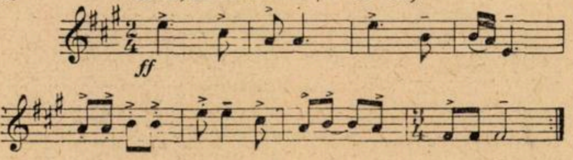
Capriciul, Dansul sacru şi în special Baccanala nu lasă nici o îndoială în ce priveşte apartenenţa lor la acest moment dinamic şi în acelaşi timp coloristic al creaţiei silvestriene. Suită de acorduri staccate, sugerînd în modul cel mai direct inspiraţia de moment, primele sunete căzute sub degete, „Capriccio“ *prefigurează poate ca insistenţă ritmică* „Danze sacre“, de asemenea extrem de plastic în tendinţa sa incantatorie, acestuia din urmă opunîndu-i-se frenetica dezlănţuire a „Baccanalei“, piesă de mare succes, extrem de indicată, prin şocul pe care în mod inefabil îl provoacă, să încheie un recital.

Cu Suita a III-a, mai puţin unitară decît celelalte două sau Sonatina pentru pian, ţinînd însă în linii mari de acelaşi climat ca şi acestea din urmă — considerăm încheiată o a doua fază a creaţiei lui Constantin Silvestri, de incontestabilă importanţă în formarea personalităţii compozitorului. După iniţiala direcţie romantică-expresionistă, a autorului liedurilor pe versuri de Heine, ea aduce o nouă dimensiune, dinamic-coloristică, acestei personalităţi. Dacă în general coordonatele personale sînt schiţate cu destulă claritate în acest moment, dacă *ştim de pe acum cu certitudine cînd trăieşte compozitorul*, nu ştim în schimb încă unde trăieşte. Pentru aceasta ne stă la dispoziţie etapa a treia, a Jocurilor populare romîneşti (bihorene) ca şi a celor Trei piese pentru orchestră de coarde.

Silvestri nu a abordat tîrziu folclorul, aşa cum ar putea reieşi din prezenta împărţire a lucrărilor sale, care nu trebuie confundată, repet, cu o periodizare (este vorba, aşa cum de asemenea s-a mai spus, despre o clasificare stilistică). Astfel, Jocurile bihorene sînt, de pildă, datate din anul 1929. Numărul de opus, criteriu mai concludent după părerea noastră, este însă 4, urmînd deci liedurilor, primelor două Suite şi Sonatinei. De altfel, felul sigur în care compozitorul se apropie de muzica populară pledează pentru preexistenţa unei prime experienţe componistice.

Jocurile populare romîneşti — Partea I-a (Bihorene) op. 4 nr. 1 .poartă indicaţia „din culegerea Béla Bartók“ şi mărturisesc încă de la primele măsuri intenţia de simplă prelucrare a folclorului citat, corespunzînd, aşa cum ştim de la Bartók, unei prime etape în apropierea creatoare de cîntecul popular. Este într-adevăr vorba numai despre acest început al raporturilor dintre muzica cultă şi cea populară, care capătă însă, prin intermediul precocei măiestrii a compozitorului, pecetea unei depline închegări. Nu este mai puţin adevărat desigur că, spre deosebire de un Enescu, Jora, Andricu sau Drăgoi, Silvestri a beneficiat de predecesori în acest domeniu, şi nu s-a lipsit cituşi de puţin de experienţa bartokiană. Cu toate acestea, este cu neputinţă să nu fii frapat de substanţa remarcabilă a acestor „simple prelucrări de folclor“. Astfel, însăşi alegerea temelor dovedeşte prezenţa unui gust cu totul ieşit din comun. Într-adevăr, ce putea fi mai potrivit pentru deschiderea cortinei decît tema energică, împletind însă calităţile stenice cu o savoare inimitabilă, ţinînd de alte regiuni afective —, cu care debutează prima piesă a ciclului de cinci „jocuri“ (Mosso, ma ben marcato)?

8.



Problemele de armonizare a cîntecului popular sînt în această lucrare dintru început rezolvate într-un spirit îndrăzneţ, deschis cuceririlor armoniei moderne (ne amintim de armonizarea „bartokiană“ a primei teme din „Pastorala“, una din piesele Primei Suite pentru pian). Folosirea cvartelor şi de multe ori a cvartelor suprapuse, procedeu pe care îl întîlnim de altfel şi la Sabin Drăgoi, coincide însă la Silvestri cu momente melodice creînd o puternică tensiune în raport cu acest acompaniament cvartic. Influenţa bartokiană apare astfel (desigur şi prin alte mijloace) nevăduvită de *îndrăzneli, deschizînd drum căutărilor creatoare*. Dacă la Drăgoi momentele disonantice sînt justificate de obicei de mersul treptat al vocilor, în creaţia silvestriană axată pe folclor ele apar emancipate, ca şi cromatismul în Suite şi Sonatină cînd nu poate fi considerat notă străină de acord, cu obligaţii reale sau virtuale de dezlegare, ci apare din necesităţi de culoare sau contrast coloristic. Desigur, cele de mai sus nu sînt atotvalabile în această lucrare care ne oferă şi unele rezolvări destul de plate, aşa cum se întîmplă cu acompaniamentul piesei a treia (Andantino rubato). Ca şi Sabin Drăgoi, Constantin Silvestri nu s-a limitat la tema cu variaţiuni, forma poate cea mai apropiată de spiritul muzicii populare, şi a creat mici forme de lied, fără să renunţe însă la posibilităţile de variaţie, în special armonică, a melodiilor. Ritmica Jocurilor este vie, fără însă să atingă o prea mare varietate de accente. O fericită excepţie o constituie dansul al IV-lea (Allegro molto), un „Măruntel“ din Leleşd, de altfel, alături de primul, cel mai reuşit joc al ciclului. În sfîrşit, orchestraţia măiestrită, plină de inventivitate, se caracterizează, aşa cum arată Nicolae Beloiu în studiul său despre orchestraţia dansurilor populare („Muzica“ nr. 9/957), prin stricta economie a mijloacelor, fiecare piesă găsindu-şi tipul de scriitură orchestrală corespunzătoare, în general simplitatea facturii melodico-polifonice a unora din piese fiind compensată de o orchestraţie mai rafinată.

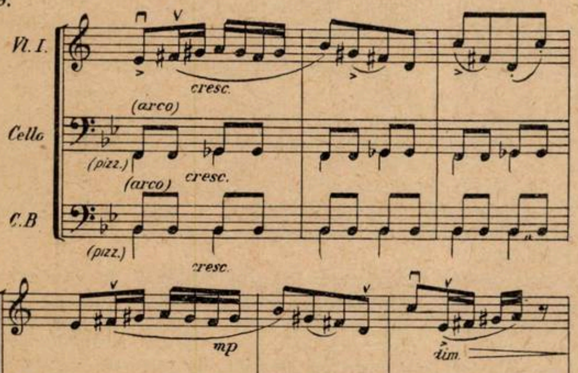
Privite în ansamblu, Jocurile bihorene, încă prea legate de litera folclorului deşi constituind o prelucrare în sensul înalt al cuvîntului, — constituie interesantele preliminarii ale celei mai importante lucrări înscrise pe linia folclorismului să-i spunem „integral“ (expresia aparţine maestrului Zeno Vancea) care este „Trei piese pentru orchestră de coarde“ op. 4 nr. 2.

Scrise probabil în al treilea deceniu al veacului nostru şi revizuite în anul 1950, Piesele pentru orchestră de coarde depăşesc faza primului contact cu folclorul chiar şi prin faptul că nu cuprind decît două teme citate, restul fiind create în spiritul muzicii bihorene. Dacă vorbind despre orchestraţia Jocurilor bihorene ne-am referit la economia mijloacelor, acest termen îşi găseşte o pluridimensională aplicare în cazul Pieselor. Într-adevăr, poate că nu există nimic în creaţia lui Silvestri atît de desăvîrşit din punct de vedere al construcţiei ca cele Trei Piese pentru orchestră de coarde. Este interesant faptul că autorul lor mărturiseşte inspiraţia directă —

din punct de vedere formal — din cunoscutele trei piese pentru orchestră de coarde, Gigue, Sarabande şi Badinerie de Corelli. Pretîndu-se la mai mult decît o singură interpretare, acest fapt nu constituie pentru noi decît o confirmare în plus a marelui talent imitativ al compozitorului, fiind legat deci de primatul interpretativ al personalităţii sale. Silvestri, spirit înclinat esenţialmente către inovaţie în domeniul polifoniei armonice sau contrapunctice, al melodiei, ritmului sau orchestraţiei — are o atitudine cu totul aparte faţă de forma muzicală. Astfel, dacă în Trei Piese el preferă să imite structura formală a lucrării unui preclasic, în alte lucrări se orientează în special către spiritul improvizatoric propriu în special romantismului, pentru ca, în sfîrşit, în creaţiile avînd la bază forma sonată să tindă către o unificare predominant ciclică, aducînd inovaţii în formă mai ales în lumina acestui principiu, aşa cum s-a mai spus, aplicat cu originalitate.

Toate mijloacele de expresie folosite în Piese au fost anunţate — cu timiditate — în Jocurile bihorene. Armonia este aici şi mai evoluată, vădind contingenţe cu o întreagă pleiadă de creatori definind armonic contemporaneitatea. Avînd la bază o rafinată cunoaştere a posibilităţilor orchestrei de coarde, momentele predominant contrapunctice beneficiază din plin de o adevărată ştiinţă a divizării partidelor. Dar, ceea ce ne interesează mai mult decît orice element de limbaj, este excepţionala realizare emoţională, depăşind permanenta oscilaţie între energie robustă şi pastoralitate, veşnice însoţitoare afective ale muzicii inspirate din folclor. Îmbinînd folclorul cu contemporaneitatea şi însufleţind această sinteză prin sensibilitatea sa atît de puţin cotidiană, Silvestri a descoperit, ca şi George Enescu în ultimele sale lucrări, filonul tragic, cu totul aparte, al cîntecului popular. El a înţeles însă că aceste trăsături nu pot fi incompatibile cu serenitatea, echilibrul, liniştea interioară, de asemenea cu cea mai pozitivă afirmare a dragostei de viaţă şi muncă, a suflului eroic. Şi atunci, le-a prins pe toate, cu anumite preferinţe care ţin de propria-i structură psihică, mai complicată, în hora celor Trei Piese pentru coarde, la început solemnă, maiestuoasă, cu clare accente enesciene, dar pe nesimţite sprintenă, plină de voie bună, apoi aşezată, „cantabilă“, cu un anumit tragism conţinut şi în sfîrşit febrilă, halucinantă, lăsînd în urmă ca o obsesie trepidaţia unei extraordinare teme populare.

9.



Jocurile bihorene şi în special Piesele pentru orchestră de coarde participă la un moment crucial în creaţia lui Constantin Silvestri. Îmbogăţind cu un pregnant colorit naţional paleta compozitorului, ele i-au împrumutat totodată o concentrare a expresiei şi o economie a mijloacelor permiţînd cu adevărat un salt calitativ. De aici încolo Silvestri nu mai oscilează între dinamism şi expresie, nu mai separă atît de net aceste două faţete ale aceleiaşi personalităţi. Stilul său pare definit în liniile sale fundamentale, ca şi arsenalul mijloacelor de expresie. Cu ele compozitorul porneşte la asaltul formelor mari, de largă respiraţie. După ce le va cuceri, va continua, consecvent sie însuşi, căutările.

Cele două Sonate op. 19 nr. 1 şi 3 (pentru oboi, violină, flaut sau clarinet şi pian şi respectiv pentru violină şi pian) pun probleme asemănătoare şi nu sînt de altfel necunoscute cititorilor acestui articol. Prima dintre ele, compusă în anul 1939, cuprinde cele trei forme tradiţionale : sonată, lied, rondo, ca şi cea de-a doua, scrisă cu un an mai tîrziu. Contrastul ideilor melodice ale formei sonată se face în ambele cazuri între elementul motoric, energic, de oarecare influenţă neoclasică mai ales în prima (ne amintim că autorul are o idee proprie, bine precizată, despre prima temă a sonatei) şi elementul liric, mai puţin bine conturat. Ca invenţie melodică ni se pare remarcabilă tema principală a primei Sonate, ilustrativ exemplu al melodicii neoclasice pe linia Hindemith în muzica germană, Roussel în cea franceză, în care arbitrarul melodic este salvat de o fortuită alegere a intervalelor (ex. 5). Interesantă ni se pare maniera „despuiată“ în care compozitorul expune materialul tematic. Descoperind orice detaliu de „bucătărie“ componistică, acest fel de a lucra ne face şi mai sensibili la slăbiciunile temelor secundare, parcă mai puţin inspirate (Sonata I-a) sau aducînd un contrast stilistic prea marcat (Sonata II-a care ne duce parcă prea repede de la intenţiile neoclasice iniţiale la un romantism surprinzător). Spre deosebire de Sonata I-a care se limitează în prima ei parte la cele două teme tradiţionale, Sonata a doua aduce, în momentul concluziv al expoziţiei, o nouă temă perfect distinctă, sugerînd ritmica unui joc bihorean. Destul de eterogenă dacă ţinem seama de contrastul stilistic mai sus menţionat al primelor două teme, partea întîia a Sonatei a doua devine aproape caleidoscopică prin intervenţia acestui nou element melodic, aparţinînd unui climat cu totul deosebit.

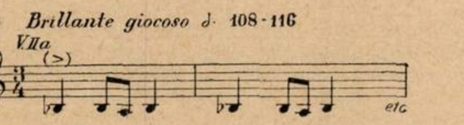
Dar, ceea ce justifică mai mult decît orice prezentarea simultană a acestor două sonate este dezvoltarea care urmează expoziţiei şi în special prima sa secţiune. Într-adevăr, această primă secţiune a dezvoltării abandonează, în ambele cazuri analizate, materialul tematic al expoziţiei pentru a aborda o suprafaţă sonoră care nu seamănă cu nimic din ce s-a auzit înainte. Această nouă suprafaţă, fără legături cu precedenta expoziţie, va fi în schimb reîntîlnită în părţile mediane, lente, ale ambelor sonate, în primul caz ţinînd loc de b al formei de lied — schema formală fiind A (a-b-a)—B—A (a-b-a), — iar în al doilea caz apărînd din nou chiar la începutul următoarei mişcări. Iată deci o nouă manifestare ciclică cu totul specială a compozitorului care, inovînd schema formală a sonatei conform necesităţilor sale expresive, consideră că un prim element ciclic trebuie să lege dezvoltarea primei părţi de partea a doua a lucrării. Desigur că acest procedeu se face pe de o parte în favoarea unei mai bune organizări sonore, dar pe de altă parte tocmai în detrimentul economiei mijloacelor. Mecanic, dar în acelaşi timp realist privind această problemă, realizăm că temele formei sonată (sau suprafeţele sonore) cresc de la două la trei şi chiar la patru, aşa cum se întîmplă în „neeconomica“ parte întîia a Sonatei op. 19, nr. 3, cînd intervine în plus şi tema concluzivă „bihoreană“ despre care s-a vorbit. Restul dezvoltării exploatează, aşa cum aşteptam chiar de la primele măsuri, în special tema întîia a expoziţiei. Tema bihoreană din Sonata a doua joacă şi ea un rol important în dezvoltare, ca şi în repriză de altfel, afirmîndu-se voluntară peste celelalte elemente tematice. Faţă de inovaţiile cu care ne-a obişnuit dezvoltarea, repriza nu mai aduce nimic nou, confirmînd ideile melodice fundamentale ale lucrărilor.

Mergînd pe drumul expresiei, părţile mediane ale celor două sonate sînt mai ales piese „de atmosferă“, în care, nestînjenit de preocupări constructive, compozitorul îşi dezvoltă liber imaginaţia creînd uneori momente de mare tensiune. O primă caracteristică comună a celor două rondo-uri finale ţine de asemenea de aplicarea principiilor ciclice. Acest lucru este însă mai obişnuit, foarte multe sonate readucînd în final aluzii la primele elemente tematice. În timp ce în prima sonată tema întîia a primei părţi revine, în cel de-al doilea cuplet, deci în miezul acestei mişcări, în Sonata a doua ea este din nou auzită în codă, alături de mult exploatata temă bihoreană. Un alt element comun celor două finaluri este prezenţa unor intonaţii care amintesc melodica populară fără să o sugereze direct. În sfîrşit, trebuie amintită în special cu acest prilej tendinţa liniară a compozitorului, manifestată la întreaga ei plenitudine într-o lucrare anterioară, datînd din anul 1938. Este vorba despre „Sonatina“ a 2 voci per clarinetto e violoncello (fagotto)", care nu a fost cuprinsă în studiul de față, Sonatină dedicată desigur nu întîmplător compozitorului Zeno Vancea, unul din îndrumătorii lui Silvestri pe calea „independenței vocilor".

Dacă cele două Sonate analizate, cu toate problemele interesante de limbaj, nu ne satisfac pe deplin în ce privește arhitectonica, lucru reflectat de bună seamă și asupra mesajului emoțional, parcă mai puțin explicit, — Cvartetul op. 27 nr. 24, ca și cele Trei Piese pentru orchestră de coarde, este una din culmile creației lui Constantin Silvestri, încununînd această etapă de creație incluzînd lucrări de largă respirație. Scris la o distanță de peste un deceniu de ultima dintre cele două Sonate, el a beneficiat în mod natural de experiența acumulată între timp, ce-i drept mai mult dirijorală decît componistică. Înscris de asemenea în „principiul ciclic al primei teme" despre care s-a tot vorbit, Cvartetul folosește însă în general un astfel de principiu într-un fel propriu, superior celui din Sonate. Într-adevăr, aici întîlnim o celulă melodică inițială (ex. 9) din care derivă aproape întregul material tematic al lucrării. Dacă ținem seama și de faptul că materialul primei teme este folosit și în multe momente de desfășurare a discursului muzical, înțelegem de ce Cvartetul are un aspect extrem de unitar, deosebindu-se din acest punct de vedere în mod substanțial de cele două Sonate.

Bine proporționată și totodată scurtă, expoziția formei sonată din partea I-a a lucrării dezvăluie ciocnirea temei I-a, agitată și pasionată, cu tema a II-a, inițial lirică, nostalgică. Dezvoltarea debutează cu expunerea primei idei melodice al cărei cap tematic este continuat pe alte trepte dar abandonat în curînd, conform obiceiului silvestrian, pentru o secțiune în care materialul tematic pare a fi cu totul uitat, atmosfera temei a doua fiind în cel mai bun caz vag sugerată. Economia de mijloace este însă în mod simțitor mai mare decît în cele două sonate analizate, compozitorul încercînd printre alte mijloace folosirea inversării temelor. Inițial scurtă, dezvoltarea va fi continuată cu mai multă vigoare și consecvență a prelucrării tematice în partea concluzivă a reprizei care, deși întrecînd cu mult ca proporții atît expoziția cît și dezvoltarea, încheie tocmai în momentul cînd se simte această necesitate, conform unui simț al proporțiilor de care s-a mai vorbit. Scrisă în formă de Scherzo, partea a doua a Cvartetului aduce în cele patru tacte introductive sunetele inițiale ale celulei generatoare (x).

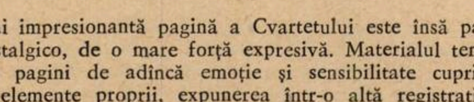
10



Bazat pe un singur impuls ritmic, continuat în Trio, Scherzo-ul are mai mult caracterul unui perpetuum mobile, modalitate componistică dragă autorului încă din Suite, completată în acest caz cu o măiestrită folosire a posibilităților scriiturii de cvartet.

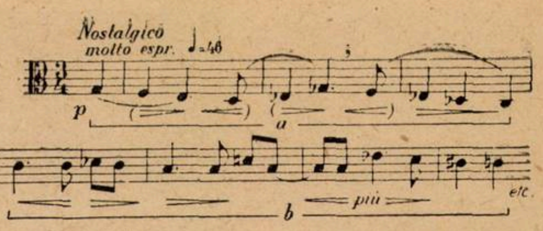
Cea mai impresionantă pagină a Cvartetului este însă partea III-a, Nostalgico, de o mare forță expresivă. Materialul tematic al acestei pagini de adîncă emoție și sensibilitate cuprinde, pe lîngă elemente proprii, expunerea într-o altă registrație și cu ajutorul altor valori a celulei generatoare precum și a elementului x al primei teme a lucrării.

11.



Aceste elemente tematice nu sînt însă abandonate nici în desfășurarea mișcării, ele apărînd sub diferite forme care duc mereu mai departe discursul muzical, într-o scriitură dens polifonică. Analizînd atent desfășurarea vocilor, surprindem la Silvestri intenția unei organizări sonore care nu mai poate fi întîlnită în nici un alt moment al lucrărilor analizate aici. Există, astfel, pe lîngă cunoscutele x și y, alte două celule, proprii acestei părți, să le spunem a și b, care împreună cu primele alcătuiesc aproape în întregime trama sonoră a mișcării.

12.



În fond, tot principiul ciclic, drag compozitorului, dezvoltat însă către ultimele sale consecințe, a dus în această mișcare la o organizare satisfăcătoare, desigur nu în sine ci prin posibilitatea sa de a da o logică, un sens implacabil, în afara oricăror întîmplări arbitrare, discursului muzical, într-adevăr neobișnuit de convingător în expresivitatea sa.

Finalul cvartetului, Rondo (con virtuosità ma leggiero) reprezintă, ca și Scherzo-ul, revanșa dinamică, reluînd același perpetuum mobile împiedicat pentru un moment de lenta desfășurare a mișcării precedente. Impulsul continuă neabătut și în C-ul rondo-ului, contrastul fiind totuși realizat mulțumită unei rafinate arte a dozajului dinamic. De asemenea, nu sînt uitate nici elementele ciclice, care deschid și încheie această parte.

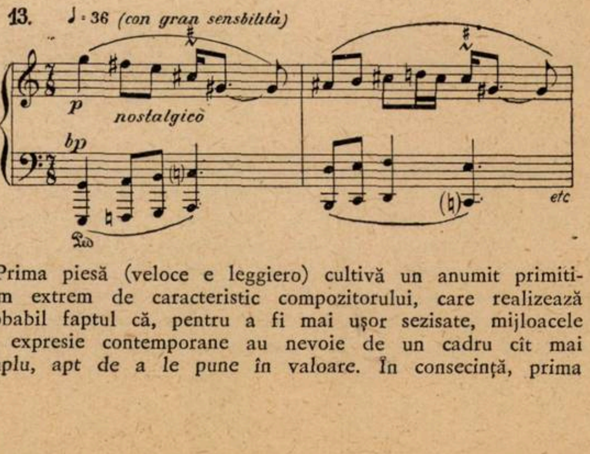
Extrem de important în creația lui Silvestri, Cvartetul op. 27 nr. 2 încununează efortul compozitorului către forme mari, demonstrînd o maturizare a concepției formale legată de efortul către o organizare prin mijloace proprii, inițial ciclice, a substanței muzicale. Ca și cele Trei Piese pentru orchestră de coarde, această lucrare reprezintă un moment de apogeu și totodată sinteză a aparentei opoziții dinamism-expresie. O critică exigentă ar mai putea releva eventual persistența mai ales în ultima parte, cînd uneori compozitorii se cam grăbesc, de altfel ca și muzicologii, a unor formule și tipare mai puțin compatibile de pildă cu admirabilele momente din partea a treia. Dar, este vorba, poate, de o exigență exagerată.

Ultima etapă a creației silvestriene (de fapt subordonată ca trăsături generale fazei precedente, a sonatelor și cvartetului) cuprinde Piesele de concert pentru pian, Cîntecele de pustiu și Liedurile pe versuri de Rilke, lucrări de proporții mai mici, în care compozitorul, stăpîn deplin al mijloacelor de care dispune, a beneficiat de cea mai mare libertate în transmiterea mesajului său. În această ultimă etapă el a reluat desigur de pe alte poziții, incluzînd o mai mare experiență de viață și de creație, căutările în domeniul mijloacelor de expresie, desigur neîntrerupte dar dominate de eforturi constructive în faza celor două Sonate (Cvartetul s-ar încadra cronologic printre aceste ultime lucrări, între Cîntece de pustiu și Lieduri pe versuri de Rilke).

Dedicate „clasei d-rei prof. Constanța Erbiceanu", cele trei Piese de Concert pentru pian op. 25 au fost scrise, ca și Cîntecele de pustiu, în anul 1944, an teribil, aducînd însă, după o dureroasă și îndelungată încleștare, primele raze de speranță în continuitatea culturii umane. Piesele de Concert și mai ales Cîntecele de pustiu reflectă, credem, acestea din urmă și prin titlu, intensa participare a sensibilității compozitorului la suferințele și privațiunile legate de anii grei ai războiului.

Dintre Piesele de concert, cea mai realizată ni se pare a doua (con gran sensibilità). Aducînd unele inflexiuni ce evocă intonațional melodica populară, elementul tematic generator al întregii piese exprimă o profundă nostalgie care capătă prin repetarea mereu variată un caracter obsedant, aproape halucinant.

13.

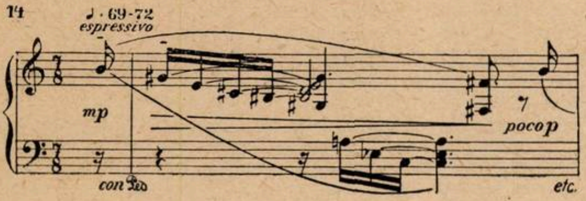


Prima piesă (veloce e leggiero) cultivă un anumit primitivism extrem de caracteristic compozitorului, care realizează probabil faptul că, pentru a fi mai ușor sezisate, mijloacele de expresie contemporane au nevoie de un cadru cît mai simplu, apt de a le pune în valoare. În consecință, prima

Piesă de Concert este scrisă aproape tot timpul la două voci care adesea sînt cuplate ; în acest caz însă, inspirația melodică ca și jocul armoniilor nu sînt la o înălțime care să permită o astfel de tratare, ceea ce creează sentimentul unei oarecare sărăciri a substanței muzicale. Ultima piesă (Recitativo-delicatamente) punînd dimpotrivă probleme tehnice aproape insolubile, este de o complicație extremă, de asemenea — credem — puțin justificată în raport cu conținutul.

Originală, ideea unor studii care nu se adresează velocității sau îndemînării digitale ci interpretării, deci nuanțelor, a fost realizată și în același timp depășită de autorul „Cîntecelor de pustiu" op. 27 nr. 1, lucrare purtînd, după cum se știe, subtitlul „Studii de nuanțe". Într-adevăr, dacă cele trei piese se înscriu în obiectivul subtitlului, ele merg mai departe decît aceste intenții, ancorînd în plină expresivitate silvestriană. „Cîntecele de pustiu" (titlul a fost se pare sugerat de maestrul Jora, cel mai de seamă dascăl al compozitorului Silvestri) continuă pe un plan superior explorările afective ale Pieselor de concert. Prima dintre ele (cantando, pensieroso) creează mai mult planuri sonore care sugerează, o obsesie continuă pe coarda unică a unei profunde tristeți. Bazată tot pe repetarea insistentă, obsesivă, de data aceasta însă a unui motiv bine definit, ceea ce îi conferă o mai mare claritate, al doilea „cîntec" (espressivo) aduce un oarecare colorit de aspect impresionist care se îmbină însă, lucru întîlnit frecvent la Silvestri, cu expresionismul de fond al lucrării. Mai mult decît celelalte din acest ciclu, această piesă pare să evoce restriștea războiului de-abia încheiat, reflectată pe plan componistic de un sentiment de prăbușire, transmis însuși de profilul melodic, mereu descendent.

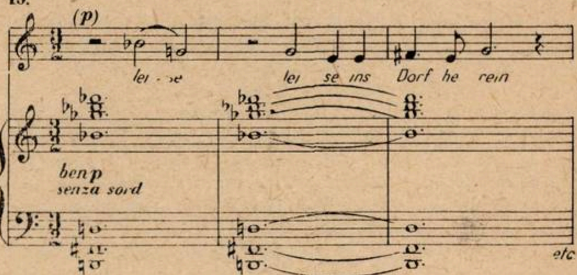
14



Ultima piesă a ciclului (misterioso) aduce aceleași accente, deplasate de astădată pe plan ritmic. Adunînd parcă la un loc toate elementele de obsesie ritmică de care dispune, compozitorul aduce în încheiere unul din motivele primului „cîntec".

Cea mai recentă lucrare a compozitorului (1953) este, ca o semnificativă revenire la primii pași pe drumul spinos al creației, un ciclu de trei lieduri pe versurile poetului Rainer Maria Rilke (din volumul „Die frühen Gedichte"). Pentru cine a urmărit cu luare aminte întreaga evoluție a compozitorului întîlnirea cu poezia de sensibilitate a autorului Elegiilor duineze era de prevăzut. Există desigur între poet și compozitor o corespondență afectivă care face inutile judecățile de valoare ca și orice referire la vreun detaliu de tehnică. Pe linia celor Trei Piese pentru orchestră de coarde și a Cvartetului op. 27, nr. 24, deci a lucrărilor pe care le consider perfect ilustrative pentru posibilitățile lui Constantin Silvestri, cele Trei Lieduri pe versuri de Rilke constituie o incontestabilă culme. De la simpla imagistică, bogată în semnificații, a primului vers (Und ich ahne), tradus în lumea sunetelor cu o incomparabilă discreție, mai mult prin intermediul petelor de culoare, poetul evoluează către calda pledoarie pentru viața sufletească a celui de-al doilea poem („Vor lauter Lauschen"), îmbrăcat într-o substanță muzicală mai densă, pentru a poposi în cele din urmă în realitatea supremă a lumii exterioare, veșnic izvor al satisfacțiilor omenești („Manchmal geschieht es"), redată de paleta vie, palpitîndă, a imaginilor sonore. Nu putem colecționa aici variatele mijloace componistice care ne transmit, cu o rară precizie, complexitatea universului poetic. Există de pildă un moment în al doilea lied care își găsește o traducere directă în lumea sunetelor. Poetul spune : „Und dann, meine Seele, sei weit, sei weit". (Și atunci, sufletul meu, fii larg, fii larg), iar compozitorul, care încredințează acest pasaj vocii singure, mărește de la o terță mică la o cvartă micșorată intervalul corespunzător ultimelor versuri. Mecanic, procedeul impresionează totuși tocmai pe măsura sensului poetic, atît de cald în umanitatea sa. Un alt moment, printre atîtea altele, care nu poate să nu atragă atenția tocmai prin discreție, distilare subtilă a emoției poetice, ne întîmpină în porțiunea mediană a ultimului lied. Vîntul care vine încet-încet în sat, ca un copil care abia s-a trezit, este întruchipat pe plan muzical mai întîi de o figurație a pianului sugerînd acest mers tainic și apoi de un moment de liniște acordică pe care se grefează parcă ultimii pași, șovăitori, ai vîntului.

15.



Exemplele deplinei corespondențe, stabilite printr-o multitudine de mijloace, între cuvînt și muzică, ar putea de bună seamă continua, fără teamă de a se epuiza prea curînd. O analiză mai minuțioasă ar releva de asemenea diferitele simptome trădînd o neîncetată evoluție a mijloacelor de expresie ale compozitorului. Asemenea probleme nu intră însă în obiectivele prezentului articol deși sîntem convinși că personalitatea componistică a lui Constantin Silvestri merită pe deplin astfel de preocupări analitice.

În ce ne privește vom pune capăt dealtfel în acest moment analizei pentru a face loc — așa cum am mai spus într-un viitor material — încercării de cuprindere într-o privire de ansamblu a creației silvestriene.

◆

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

La sărbătorirea maestrului Dimitrie Gh. Dinicu

Primit cu cîntece şi urări calde, aduse de către studenţii Conservatorului „Ciprian Porumbescu" *pentru profesorul şi rectorul lor, înconjurat de florile recunoştinţei foştilor săi elevi, de dragostea colegială a întregului corp profesoral, de preţuirea Partidului şi Guvernului, a reprezentanţilor instituţiilor artistice din Capitală şi a numeroşi colaboratori şi prieteni, maestrul* Dimitrie Gh. Dinicu *a fost sărbătorit în ziua de 5 mai 1958, în sala de concerte a Conservatorului, cu prilejul împlinirii a 60 de ani de viaţă şi 40 de ani de activitate pedagogică şi interpretativă.*

Adunarea festivă, prezidată de profesorul Ovid Drimba, *decan al facultăţii de teorie şi compoziţie, s-a deschis prin cuvîntul rostit de profesorul* George Manoliu, *decanul facultăţii de instrumente şi canto care, printre altele, a spus :* „Sărbătoarea de astăzi, în acest nou şi demn locaş al conservatorului, leagă bucuria noastră a tuturora, cu mulţumirea omului care a dus la capăt cea mai importantă realizare din existenţa şcolii. Cîteva audiţii începînd cu cea închinată „Lunii Culturii" au inaugurat această sală, această scenă, de pe care roadele muncii noastre capătă, din anul acesta, noi perspective. Astăzi însă, o vibraţie deosebită animă atmosfera, transformînd o aniversare, într-o sărbătoare a şcolii şi artei". *Apoi, profesorul G. Manoliu a amintit de începuturile muzicii noastre de cameră şi simfonică, legate atît de strîns de numele lui Dimitrie şi Gheorghe Dinicu, unchiul şi tatăl sărbătoritului.*

După ce a înfăţişat bogata activitate a maestrului Dinicu ca interpret, pedagog, organizator şi cetăţean-patriot, a terminat urînd : „La mulţi ani" !

Luînd cuvîntul în numele foştilor săi elevi, violoncelistul Radu Aldulescu *a exprimat sentimentele de gratitudine ale acestora :* „Îndrumarea pe care ne-aţi dat-o, a izvorît din sufletul mare al unui mare profesor. Iar bazele pedagogice ale acestei şcoli, în care se cuprind : conştiinţa profesională, valoarea cunoştinţelor, seriozitatea, căldura sufletului, interesul ca şi respectul pentru arta adevărată, au condus către realizările care astăzi vă fac cinste".

Studentul Hugo Huss *a scos în evidenţă condiţiile actuale, deosebit de prielnice, ale Conservatorului : local modern, instrumente, orchestră de studio, bibliotecă, discotecă etc. luîndu-şi angajamentul în numele colegilor, ca la examenele ce se apropie să fie demni de aceste realizări.*

În numele Comitetului Orăşenesc Bucureşti al P.M.R., tov. C. Niţă *a adresat sărbătoritului felicitări.*

Apoi, Maxim Crişan, *director în Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, a citit textul decretului care conferă profesorului Dimitrie Gh. Dinicu înaltul titlu de* Maestru Emerit al Artei *şi* Ordinul Muncii cl. I-a.

Emoţionat, maestrul Dimitrie Gh. Dinicu *a mulţumit Partidului şi Guvernului pentru înaltele distincţii acordate, ajutorul permanent ce i s-a dat în munca sa, cu deosebire, pentru realizarea vechiului şi marelui său deziderat : localul Conservatorului,* „visul vieţii mele".

„Doresc — *a spus maestrul D. Gh. Dinicu,* ca acest local să devină o adevărată cetate a muzicii romîneşti".

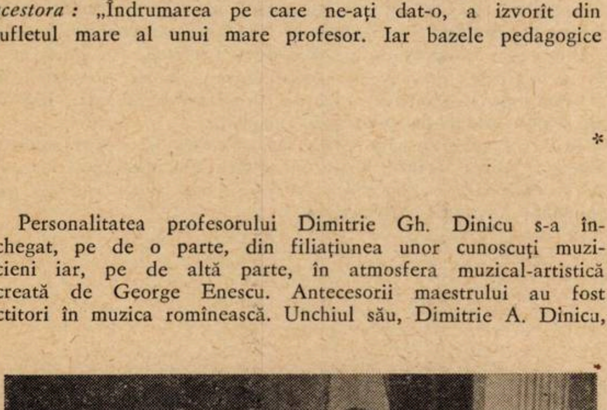
El a încheiat aducînd tuturor participanţilor la sărbătorirea sa, un vibrant cuvînt de mulţumire.

A urmat un program artistic susţinut de actuali şi foşti elevi. Studentele Botez Elena (violoncel) şi Botez Irina (piano) au executat „Toccata" de Frescobaldi şi „Intermezzo" de Granados ; studenţii Şopov Petre (violoncel) şi Oşaniţki Richard (pian), partea I-a din „Sonata" de Grieg. Violoncelistul Radu Aldulescu, acompaniat la pian de prof. Dagobert Bucholz, a interpretat „Divertisment" de Haydn-Piatigorsky iar violoncelistul Vladimir Orlov — „Sonata" de Francoeur.

AL. A. C.

* * *

Personalitatea profesorului Dimitrie Gh. Dinicu s-a închegat, pe de o parte, din filiaţiunea unor cunoscuţi muzicieni iar, pe de altă parte, în atmosfera muzical-artistică creată de George Enescu. Antecesorii maestrului au fost ctitori în muzica romînească. Unchiul său, Dimitrie A. Dinicu, valoros profesor de violoncel la Conservatorul din Bucureşti, laureat a numeroase premii cucerite în mari metropole europene (şi al cărui nume este înscris pe placa de onoare a Conservatorului din Viena), a întemeiat orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice iar apoi a fost printre fondatorii orchestrei „Filarmonica". Ani de zile a dirijat aceste orchestre, desfăşurînd o imensă operă educativ-muzicală în mase, prin realizarea unor variate şi bogate repertorii. De la acest vrednic dirijor, care era în acelaşi timp şi un virtuos al violoncelului, şi-a însuşit profesorul Dimitrie Gh. Dinicu cunoştinţele de bază, tehnica şi măiestria violoncelului. De asemenea, a avut ca sprijinitor pe tatăl său, profesorul de muzică Gh. A. Dinicu, sîrguitor slujitor al muzicii romîneşti, atît prin compoziţii proprii, cît şi prin activitatea sa didactico-muzicală.



De copil, Dimitrie Dinicu a dovedit aptitudini deosebite pentru muzică, fapt pentru care familia l-a înscris la Conservatorul din Bucureşti. În ultimul an de studii, izbucnind primul război mondial, a fost silit să-şi întrerupă activitatea de pregătire intrînd în Şcoala de ofiţeri de la Botoşani, pe care a terminat-o cu gradul de sublocotenent. În acele momente grele, Dimitrie Gh. Dinicu are fericitul prilej de a se întîlni într-o impresionantă operă de colaborare, cu maestrul

George Enescu, care pune la Iaşi bazele cunoscutei orchestre simfonice. Este solicitat să participe la închegarea acelei orchestre, ca violoncelist, bucurîndu-se de preţuirea şi calda prietenie a lui George Enescu.

Încă din acele momente s-a afirmat arta şi vocaţia sa violoncelistică, Dimitrie Gh. Dinicu avînd prilejul de a-şi însuşi experienţa instrumentală şi orchestrală sub bagheta marelui nostru muzician. Întreruperea studiilor, determinată de război, nu a fost de fapt un hiatus în activitatea violoncelistului Dimitrie Dinicu, ci, dimpotrivă, o temeinică orientare spre desăvîrşirea măiestriei sale artistice. Reîntors în Bucureşti după încheierea armistiţiului, îşi continuă şi absolvă studiile la Conservator, funcţionînd concomitent ca violoncelist în orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice. În 1922 cînd ia fiinţă orchestra „Filarmonica“, intră prin concurs ca violoncelist şi membru fondator, apoi activează şi la Opera Romînă.

Ani de-a rîndul, Dimitrie Gh. Dinicu a contribuit în ambele orchestre, în calitate de prim violoncelist, prin talentul şi cunoştinţele sale, la formarea multor tineri, la ridicarea nivelului artistic al acelor formaţii şi la propagarea muzicii în rîndurile poporului. Vigoarea artistică şi măiestria însuşită îl îndeamnă să desfăşoare şi o activitate solistică (recitaluri, muzică de cameră), atît în Bucureşti cît şi în provincie. Această activitate paralelă începe încă din anul 1916 (ca student) şi este susţinută pînă în 1938, cînd este întreruptă în urma unui accident.

Lărgind sfera preocupărilor sale, a acordat un deosebit sprijin producţiilor artistice ale Societăţii corale „Carmen“ de sub conducerea lui D. G. Kiriac. Trăind într-o atmosferă familiară de muzicieni profesori, Dimitrie Gh. Dinicu încă de pe băncile Conservatorului a manifestat o înclinaţie deosebită pentru pedagogia muzicală, pregătindu-se intens în acest sens. A simţit o vocaţie didactică cu atît mai mult cu cît îşi cîştigase în scurt timp o experienţă artistică care se cerea împărtăşită tineretului plin de elan, după terminarea războiului. Aceasta îl îndeamnă ca în anul 1923 să intre în învăţămînt, la catedra de violoncel din cadrul Conservatorului, trecînd prin toată ierarhia pînă la funcţia de şef de catedră.

Talentul pedagogic, priceperea şi cultura muzicală, însuşite cu preţul unei munci permanente de aproape jumătate de veac, îşi găsesc cea mai grăitoare expresie în arta interpretativă a foştilor săi elevi : Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov, artişti emeriţi, laureaţi ai mai multor concursuri internaţionale, Serafim Antropov, Iuliu Boniş, Vaisza Francisc, Farago, Ion Fotino, Gheorghe Ştefănescu, Sonny Niculescu şi alţii.

Un aspect deosebit de interesant în activitatea didactică a profesorului Dimitrie Gh. Dinicu îl constituie, fără îndoială, crearea unor lucrări de specialitate menite să umple un gol de mult simţit. O mare parte din exemplele practice ale acestor lucrări sînt luate din muzica romînească. Cităm : „Metoda de violoncel“ apărută în anul 1930 (Editura Scala-Bucureşti), singura în acest gen la noi în ţară, „Metoda de violoncel“ în două volume, cu studii axate pe muzică romînească (Editura de Stat Bucureşti — 1952) lucrare pentru care autorul a primit Premiul de Stat : „Studiul violoncelului“ (Editura de Stat Bucureşti — 1954), lucrare cunoscută şi în străinătate ; „Principii privind pregătirea viitorilor profesori de muzică“ (Editura Ministerului Învăţămîntului Public“), „Analiza de formă şi interpretare a concertelor de violoncel“ (lucrarea se află sub tipar la Editura Muzicală), „Curs de metodica violoncelului“ (achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi pe cale de publicare).

De asemenea, a publicat diverse articole în presa din ţară şi in cea din străinătate.

Paralel cu activitatea didactică de la Conservator, a funcţionat mai mulţi ani ca profesor la Liceul Militar „Andrei Mureşan“ din Bucureşti, şcoală în care a pregătit numeroase elemente.

Rezultatele activităţii sale îndelungate îl situează pe profesorul Dimitrie Gh. Dinicu în rîndul acelor soli ai culturii noastre, care prin strădania lor au dus peste hotare faima artei şi culturii romîneşti. Faptul acesta este confirmat de aprecierile de care se bucură în străinătate şcoala romînească de violoncel. E grăitoare în acest sens scrisoarea lui Carlos Estrada, Directorul Conservatorului din Montevideo, adresată profesorului Dinicu la 1 noiembrie 1957, în care, printre altele, arată : *„Vreau de asemenea să vă mulţumesc pentru foarte interesanta dv. lucrare, „Studiul violoncelului“ al cărui autor sînteţi şi care va fi de mare folos pentru cursurile de la acest Conservator, prin seriozitatea şi profunzimea ideilor expuse“.* Personalităţi artistice din străinătate ca : David Oistrah, Gingsburg, Enrico Mainardi, Maurice Marechal, Vetrov şi alţii, acordă o înaltă preţuire şcolii romîneşti de violoncel şi fondatorului ei prof. D. Gh. Dinicu. Cel mai bine însă caracterizează personalitatea profesorului şi artistului D. Gh. Dinicu, cuvintele neuitatului Enescu, din decembrie 1937, aşa cum reiese din rîndurile următoare : *„Domnul Dinicu nepotul şi elevul regretatului D. A. Dinicu, este un demn urmaş al acestuia, întrunind calităţile de violoncelist şi de pedagog, într-o măsură care face din Domnul Dinicu un element preţios ca solist şi ca profesor. În plus a dat întotdeauna dovadă de o sîrguinţă care niciodată nu s-a dezminţit, arătînd prin aceasta cît de adînc îşi iubeşte arta“.*

Pe lîngă calităţile menţionate, profesorul Dimitrie Gh. Dinicu s-a dovedit a fi şi un excepţional organizator. Ca director administrativ al Filarmonicii între anii 1947 şi 1953, a reorganizat-o şi ridicat-o coordonînd interesele materiale cu cele artistice, conducînd-o cu succes spre o continuă dezvoltare. În anul 1953 este numit decan al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, unde, datorită aceloraşi însuşiri de profesor şi organizator, a dat un nou imbold învăţămîntului muzical. Preocupările sale pentru un învăţămînt realist nu sînt de dată recentă, ci s-au cimentat în conştiinţa sa în decursul anilor de muncă. Dar realizarea lor practică a fost posibilă numai în actualul regim, care a creat artelor condiţii de dezvoltare la care un muzician din trecut nici nu ar fi visat. Apreciat pentru calităţile sale multiple, a fost numit în anul 1955 în funcţia de director al Conservatorului, revenindu-i greaua sarcină de a conduce şi îndruma învăţămîntul muzical, de a educa pe viitorii artişti muzicieni.

Zi de zi în mijlocul profesorilor şi studenţilor, de care este legat adînc, îşi dăruieşte energia, cunoştinţele, dragostea pentru progresul şcolii noastre muzicale. Am putea aminti cîteva din succesele obţinute peste hotare de unii absolvenţi ai Conservatorului ca : Dan Iordăchescu, Cozighian Varujan, Mihaela Botez, Teodora Lucaciu, Lella Cincu, Loghin Valentin, Prisăcaru Ion şi alţii sau ale studenţilor : Ladislau Konya, Podlovschi Daniel, Guţi Edy etc., pe care profesorul Dimitrie Dinicu i-a sprijinit permanent cu fapta şi sfatul său. Trebuie, de asemenea, să menţionăm strădaniile încununate de succes, pe care maestrul Dinicu le-a depus pentru înzestrarea Conservatorului cu un local corespunzător şi cu materialele necesare procesului de învăţămînt. Graţie înţelegerii şi sprijinului pe care le-a aflat din partea forurilor noastre superioare, Conservatorul de Muzică dispune astăzi de o discotecă cu cca. 3000 de discuri, un studio de imprimări dotat cu aparatele şi utilajele necesare, menite să dea învăţămîntului muzical o bază mai solidă, fără a mai aminti de bibliotecă, în continuă dezvoltare.

D. Gh. Dinicu este activ şi pe tărîm social şi obştesc, participînd în trecut la crearea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti, unde a îndeplinit funcţia de vicepreşedinte şi militînd atît pentru îmbunătăţirea condiţiilor materiale ale instrumentiştilor, cît şi pentru ridicarea lor profesională. Meritele sale artistice şi cetăţeneşti au făcut să fie ales de trei ori deputat în Sfatul Popular al Capitalei.

I s-a acordat „Ordinul Muncii cl. II-a“ în 1953, titlul de Laureat al Premiului de Stat în 1954 şi cel de Artist Emerit în 1955. Cu ocazia împlinirii a 60 de ani de viaţă şi 40 de ani de activitate (5 mai 1958) i s-au conferit titlul de Maestru Emerit al Artei şi Ordinul Muncii cl. I-a. Preţuit în ţară şi străinătate, profesorul Dimitrie Gh. Dinicu este o pildă de devotament pentru propăşirea culturii muzicale din ţara noastră.

NICOLAE CHIŢORAN

CONCERTE - SPECTACOLE

OASPEŢI

Filarmonica din Philadelphia

Atît publicul cît şi eu personal ne-am bucurat că, în cadrul turneului ei european, orchestra din Philadelphia, condusă de directorul muzical şi primul său dirijor Eugene Ormandy, a făcut un popas şi la Bucureşti, dînd două concerte la Ateneul R. P. R. Cunoşteam orchestra mai de mult, din emisiunile radiofonice, imprimările pe discuri şi benzi de magnetofon, apreciind-o drept una dintre cele mai bune orchestre simfonice, de reputaţie mondială. Desigur, urmărirea directă a două programe de concert atît de diferite ca cele ce ne-au fost prezentate, ne-a dat posibilitatea de a cunoaşte şi mai bine însuşirile orchestrei şi dirijorului.

Excelentă formaţie, orchestra din Philadelphia este alcătuită din muzicieni de primul ordin. Ei cîntă cu o mare precizie, se manifestă cu multă seriozitate şi cu o disciplină artistică individuală şi de ansamblu, ireproşabilă. Relevînd calitatea indiscutabilă a instrumentelor, ţin să remarc, totodată, că orchestranţii s-au făcut apreciaţi în mod deosebit pentru chipul în care urmăresc şi realizează pe de-a întregul intenţiile dirijorului. Judecînd după multiplele manifestări solistice care au avut loc în cadrul celor două concerte, se poate spune că fiecare membru al orchestrei este un adevărat artist. Conştienţi de răspunderea ce le revine, ei sînt extrem de vigilenţi, cu atenţia permanent încordată nu numai la execuţia partiturii dar şi în urmărirea şefului de orchestră.

Am preţuit mult calitatea coardelor. Tonul viorilor a apărut unitar, intrările realizate simultan, cu o mare promptitudine. Concert-maestrul, un interpret valoros, s-a făcut remarcat deseori în pasajele în care a cîntat solo. Este demnă de subliniat, de asemenea, sonoritatea vibrantă, rezonanţa profundă, a harpelor. Grupele violelor, violoncelilor şi contrabaşilor s-au distins la rîndul lor prin fineţea excepţională a execuţiei. Am apreciat grija tuturor pentru un acordaj cît mai perfect, fiind de menţionat faptul că mici controale şi corecţiuni se efectuau rapid, de către violonişti, în scurtele pauze dintre mişcările lucrărilor simfonice. Este de relevat, de asemenea, dacă trecem la grupul alămurilor, caracterul catifelat al sunetului cornilor. Trompetele, trombonii au sunat cu strălucire dar fără stridenţe şi am remarcat virtuozitatea tubistului care a cîntat uneori cu o foarte frumoasă surdină. La rîndul lor, suflătorii în instrumentele de lemn s-au dovedit fiecare adevăraţi artişti ai cîntului de culoare bogată şi vibrato discret, capabil să realizeze nuanţe expresive remarcabile. Timpanele mînuite cu o indiscutabilă precizie a atacului, erau permanent bine acordate, dînd, cu deosebire în mezzavoce, sunete plăcute.

Articulaţia, coeziunea între membrii orchestrei s-a vădit excelentă, omogenitatea sonorităţii pe partide instrumentale şi de ansamblu, perfectă.

Acest minunat organism artistic care, bineînţeles, nu are un caracter static ci se află într-o permanentă reînnoire, se află de mai bine de două decenii sub conducerea dirijorului Ormandy. Este neîndoios că o asemenea permanenţă dirijorală e în măsură să imprime orchestrei, pentru fiecare lucrare, un anumit sens al nuanţelor dinamice ca şi al coloritului ce trebuie realizat, precum şi al ritmului de desfăşurare — într-un cuvînt, un anumit stil de interpretare.

Temperament dinamic, uneori furtunos, dispunînd de o vastă cultură şi de o memorie muzicală cu totul excepţională, Eugene Ormandy stăpîneşte orchestra cu multă autoritate, cu un mare prestigiu. A condus totul din memorie, fără baghetă, cu o participare activă şi permanentă. El urmăreşte într-adevăr orchestra cu minuţiozitate şi fără răgaz.

Aici îmi voi îngădui o paranteză pentru a reaminti afirmaţia lui Toscanini care spunea : „Uneori simt că orchestra ori corul simt nevoia să cînte ; atunci, fără să se bage de seamă, îi abandonez puţin instinctului lor sănătos şi entuziasmului care în acel moment este sacru — eu fiind acela ce îi urmez...“. Cu Ormandy şi orchestra din Philadelphia nu poate fi însă vorba de acest lucru, căci intervenţia dirijorului se face simţită necontenit, insistentă. Nimic nu e lăsat pe seama orchestrei, toate intrările, toate nuanţele putînd fi desluşite la tot pasul în gestul său energic, viguros.

Am preţuit sobrietatea cu care a fost redată Simfonia de Franck, fără umbră de grandilocvenţă şi m-a impresionat deosebit de plăcut finisajul cu care a fost realizată Simfonia a V-a de Şostakovici, chipul expresiv în care a fost înfăţişată gama largă a sentimentelor cuprinse în această lucrare, de la zbuciumul sufletesc ce îmbracă uneori formele tragicului, pînă la umorul ce se învecinează cu sarcasmul. Suita „Pasărea de foc“ de Stravinski ca şi Suita II-a „Ariana şi Bachus“ de Roussel au constituit alte momente de înaltă artă oferite de orchestra din Philadelphia şi dirijorul ei.

Ţin să subliniez cu toată căldura delicata atenţie a dirijorului Ormandy care, în încheierea concertelor sale, ne rezervase ca supliment Rapsodia I-a de George Enescu. Cunoşteam mai de mult înregistrarea acestei lucrări de către orchestra din Philadelphia. Am avut însă bucuria reînnoită de a o asculta „pe viu“ într-o execuţie nu numai avîntată şi de o nebănuită justeţe, dar cu acea strălucire şi în acel stil specific romînesc care este, desigur, mai greu de realizat.

Întîlnirile cu membrii orchestrei şi dirijorul ei au fost cît se poate de prieteneşti şi mulţumesc pe această cale lui Eugène Ormandy atît pentru unele măgulitoare aprecieri cît şi pentru invitaţia plină de curtoazie pe care mi-a făcut-o de a conduce orchestra din Philadelphia... la ea acasă.

GEORGE GEORGESCU
artist al poporului din R.P.R.

Robert Soëtens

Concertele date de Robert Soëtens ne-au pus în faţa unui violonist de bogată experienţă artistică şi a unui cunoscător al stilului. La recitalul său s-a ridicat pe primul plan al interpretării Sonata nr. 2 pentru vioară solo de Ysaye, pe care a redat-o cu virtuozitatea cerută şi în acelaşi timp cu o profundă înţelegere pentru caracterul dramatic al momentelor din „Malinconia“, „Dans des ombres“ şi „Les Furias“ unde apare cunoscuta temă gregoriană „Dies irae“.

Soëtens a creat cu mult discernămînt atmosfera cerută, prezentînd în stil adecvat Sonata în do minor de Jean Marie Leclair (1697—1764), intitulată „Le tombeau“, dar a fost mai puţin convingător în Sonata în la major (Kreutzer) de Beethoven, a cărei interpretare nu a avut acea trăire înfrigurată reclamată de muzica acestei clasice piese de concert.

Dacă la concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu", dat sub conducerea atentă şi plină de tact a dirijorului Mihai Brediceanu, Soëtens a dovedit că, uneori, în ciuda frumoasei culturi muzicale şi a stilului violonistic de care dispune, nu stăpînea deplin dificultăţile tehnice ale Concertului nr. 7 de Mozart, în schimb s-a făcut mult apreciat în cele „Trei dansuri romîneşti" de Filip Lazăr, pentru chipul avîntat, plin de nerv, în care le-a cîntat şi pentru cunoaşterea stilului specific în care acestea se cer prezentate. Violonistul a avut în pianista Mariana Kapdebo mai mult decît o acompaniatoare — o colaboratoare de serioasă formaţie artistică care a cîntat cu brio şi la nevoie cu multă discreţie, adîncind la tot pasul muzica şi contribuind din plin la buna prezentare a lucrărilor menţionate.

*

La Uniunea Compozitorilor, Robert Soëtens a prezentat o serie de lucrări contemporane pentru vioară. Cu competenta contribuţie a maestrului Mihail Andricu la pian, Robert Soëtens a interpretat sonate de Fauré (a 2-a), Roussel (a 2-a), Giselher Klebe şi Andricu, iar cu Mariana Kapdebo a cîntat sonate de Barraud şi Veretti, Tema cu variaţii de Messiaen precum şi, neacompaniat, sonata nr. 5 pentru vioară solo de Jean Martinon.

Robert Soëtens a vădit odată mai mult remarcabila sa sensibilitate pentru muzica din veacul nostru, în variatele ei aspecte. Dedicatar al concertului nr. 2 de Prokofiev, Soëtens, care este un pasionat interpret al muzicii lui Bartok, s-a dovedit a fi în acelaşi timp un subtil tălmăcitor al unor muzici atît de diferite ca aceea a lui Klebe (avînd un stil individual bine conturat, întemeiat pe o folosire creatoare a serialismului), a lui Barraud (înscrisă pe linia unui tradiţionalism francez), Veretti (care a căutat să depăşească academismul respighian în care a scris multă vreme printr-o lărgire a orizontului stilistic ajungînd la un eclectism evident), sau Messiaen (deşi lucrarea cîntată — singura pentru vioară şi pian a lui Messiaen — nu este dintre cele mai reprezentative pentru stilul matur al compozitorului). Soëtens a abordat de asemenea, cu egală competinţă, creaţia, astăzi devenită clasică, a lui Fauré şi Roussel. Şi nu putem încheia această scurtă privire asupra manifestărilor muzicale ale lui Robert Soëtens, decît subliniind delicateţea pe care a avut-o, introducînd în fiecare din programele sale o piesă romînească. Era un omagiu adus muzicienilor noştri, din partea unui vechi prieten al creaţiei lor.

J-V.P. şi FR. SCH.

Concerte dirijate de George Georgescu

Între 17 şi 26 mai, viaţa muzicală a Capitalei a fost deosebit de însufleţită şi interesantă. Cele două concerte ale Orchestrei simfonice din Philadelphia conduse de Eugène Ormandy, au fost încadrate de alte două ale Filarmonicii de Stat „George Enescu", dirijate de venerabilul dar veşnic tînărul şi entuziastul George Georgescu.

Un moment demn de semnalat în succesiunea acestor evenimente muzicale a fost programul concertelor din 25/26 mai cînd George Georgescu, primenindu-şi într-un mod pilduitor repertoriul, a condus prima audiţie a Simfoniei a IV-a, în la major, de Albert Roussel.

Atent faţă de repertoriul naţional, maestrul George Georgescu, în ultimele sale concerte cu Filarmonica, a dat o remarcabilă interpretare şi celor două schiţe simfonice „Înmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele" de Theodor Rogalski şi „Toccatei" de C. Silvestri.

„Toccata" lui C. Silvestri dezvoltă într-o structură polifonică de fugă o substanţă tematică foarte plastică. Subiectul fugii este un motiv cu un profil asemănător melodiilor pentatonice bihorene. Ceea ce este remarcabil în lucrarea lui Silvestri este arta orchestrală folosită, datorită căreia, tema principală se amplifică sonor şi cucereşte auditoriul prin dinamismul ei agrementat cu toate resursele expresive ale orchestrei moderne. C. Silvestri a pătruns subtilităţile cele mai adînci ale orchestrei şi putem spune că „Toccata" beneficiază de vasta experienţă a atît de dăruitorului dirijor. Străbătută în substanţa ei tematică de intonaţii specific romîneşti, „Toccata" constituie o strălucitoare dovadă a posibilităţilor de tratare polifonică — chiar în formele contrapunctice stricte — a melosului nostru.

George Georgescu a tălmăcit cu o matură claritate şi cu elanul său ritmic atît de comunicativ lucrarea.

Albert Roussel este un compozitor francez pe cît de original pe atît de puţin cunoscut publicului larg de la noi

La cel de al doilea concert al orchestrei din Philadelphia ascultasem cu o vie plăcere suita de balet „Bachus şi Ariana". Cunoaşterea şi a altor lucrări ale lui Albert Roussel ne permite să încercăm o judecată de valoare asupra creaţiei acestui compozitor, de la a cărui moarte s-au comemorat anul trecut două decenii.

Printre compozitorii francezi ai generaţiei sale (a trăit între 1869 şi 1937), Albert Roussel este incontestabil unul dintre cei mai originali. El poate fi pus alături de Maurice Ravel datorită limbajului său melodic, armonic şi orchestral subtil şi îndrăzneţ.

Cei mai mulţi dintre creatorii din generaţia lui Roussel, chiar şi personalităţi reliefate ca Paul Dukas şi Florent Schmitt, n-au putut rezista incantaţiei coloristice a muzicii marelui Claude Debussy. Lirismul şi exotismul primelor lucrări ale lui Albert Roussel au fost, trebuie spus, repede depăşite de inteligenţa fină a unui muzician capabil să creeze o artă polilineară, a cărei ritmicitate este adesea împinsă pînă la precizia mecanică şi motorică.

Prin toată creaţia sa, Albert Roussel valorifică principiul linear împotriva principiului coloristic, promovat de impresionism. Ingeniosul compozitor francez îşi desenează adesea liniile suprapuse ale ideilor sale în cadrul tonalităţii fundamentale. De multe ori el conchide armonic, în tonul fundamental, alteori indiferent şi obiectiv faţă de incidenţele armonice, de un efect rafinat şi caustic, el acordă o libertate deplină desfăşurării lineare.

Dacă limbajul său polifonic şi armonic este original, nu mai puţin interesantă este şi concepţia sa asupra formei. Educat la „Schola Cantorum", Roussel utilizează cu bun gust şi echilibru principiul franckian ciclic şi revenind la formele clasice (sonata, simfonia), izbuteşte să pună asupra acestora o puternică amprentă stilistică modernă.

Este ciudat că în pofida atîtor trăsături artistice personale şi originale, opera lui Roussel a rămas un fenomen oarecum limitat. Comemorarea morţii compozitorului a repus în atenţia muzicienilor din întreaga lume o operă din foarte multe puncte de vedere remarcabilă.

Simfonia a IV-a, în la major, reflectă însuşirile stilului melodic, armonic şi orchestral al lui Roussel. Ingenioasă în invenţie tematică, păstrînd un echilibru francez între unele tendinţe neo-romantice (partea a II-a „lento molto") şi eleganţa mlădioasă a unor sprintene, spumoase şi incisive melodii, lucrarea este menită unui real succes, cu atît mai larg cu cît va fi ascultată mai mult. George Georgescu a ştiut să dea relief şi expresie introducerii lente a Simfoniei şi să anime cu simţul său ritmic şi dinamismul său recunoscut admirabilul „Allegro con brio". Îndeosebi, andantele ne-a convins de forţa emoţională a muzicii lui Roussel, atît de străină de tendinţa romantică spre confidenţă ca şi de pervertirea sentimentului de dragul unei originalităţi aflate la polul opus romantismului. Finalul — Allegro molto — a fost expresiv redat, atît prin individualizarea temelor cît şi prin arhitectura planurilor sonore. George Georgescu şi-a meritat pe deplin aplauzele.

Soliştii concertelor mai sus menţionate au fost pianiştii Gheorghe Halmoş şi Lidia Cristian, personalităţi proeminente şi bine conturate ale vieţii noastre de concert.

Remarcaţi de George Enescu, alături de care au apărut în concerte simfonice şi de cameră, aceşti muzicieni sînt apreciaţi de marele public şi de specialişti datorită recitalurilor lor cu programe de înaltă exigenţă artistică cît şi prin participarea la concerte de muzică de cameră şi simfonice.

Pe Lidia Cristian am admirat-o interpretînd, într-una din stagiunile trecute, împreună cu violista Andela Veisova-Costea, sonate de Brahms, Mihail Jora, Hindemith, şi chiar în actuala stagiune a pus în valoare printr-o interpretare de o expresivă muzicalitate, o lucrare necunoscută a literaturii noastre clasice : „Variaţiile pe o temă de Haendel" de Eusebiu Mandicevski. Faţă de frumoasele realizări artistice din ţară şi străinătate ale Lidiei Cristian (a concertat şi dat recitaluri în R. P. Bulgaria, R. P. Polonă şi R. P. Chineză), este greu de înţeles rara ei apariţie în programele concertelor simfonice şi mai ales tăcerea ce înconjoară realizările remarcabile ale acestei interprete.

Lidia Cristian ne-a redat cu remarcabilă maturitate a gîndirii şi cu generoasă şi caldă poezie sonoră „Variaţiunile Simfonice“ de C. Franck. Putem spune că a stabilit o adevărată comuniune între simţirea sa profundă şi trăirea artistică a publicului care a ovaţionat-o îndelung.

Rechemată de aplauzele publicului, Lidia Cristian a cîntat în supliment un preludiu de Debussy, „Serenade interrompue“, cizelînd în sonorităţi nuanţate o fină bijuterie muzicală.

Pianistul Gheorghe Halmoş este şi el binecunoscut publicului nostru. Repertoriul său se înnoieşte în mod continuu. L-am aplaudat, astfel, în ultimul timp în primele audiţii ale concertelor de Bartok (nr. 3) şi Bentoiu, ca şi în unele piese de pian de Toduţa, Silvestri şi alţi muzicieni romîni. Din bogatul său repertoriu, Halmoş a ales pentru concertele din 18/19 mai concertul în re major de Mozart — primul concert de Mozart în care apare la Bucureşti — în care a vădit o dată mai mult seriozitatea concepţiei interpretative şi înaltele calităţi ale pianisticii sale. Va stărui multă vreme în amintirea noastră poezia remarcabilă cu care a cîntat, îndeosebi, partea a II-a a concertului.

Solişti ca Lidia Cristian şi Gheorghe Halmoş, de o adîncă muzicalitate şi matură conştiinţă artistică, pot reprezenta cu cinste peste hotare nivelul artei noastre interpretative.

Maestrul George Georgescu, cu admirabilul său talent de acompaniator, a realizat o armonioasă şi muzicală coeziune între solişti şi orchestră.

ZENO VANCEA

„Luceafărul“ de Pascal Bentoiu în prima audiţie

La şirul de peste patruzeci de prime audiţii de muzică romînească, Alfred Alessandrescu a mai înscris recent una, dirijînd la 8 mai poemul simfonic „Luceafărul“ de Pascal Bentoiu, în cadrul unui concert al orchestrei simfonice Radio, care mai cuprindea în programul său două fragmente din Simfonia dramatică „Romeo şi Julietta“ de Berlioz, „Oberon“ de Weber şi concertul pentru flaut de Ibert (al cărui solist strălucit — atît pe plan muzical cît şi tehnic — a fost Alexandru Nicolae).

Maestrul Alfred Alessandrescu ne oferise cu cîtva timp în urmă şi o remarcabilă înregistrare a poemului, care fusese audiată cu succes la Uniunea Compozitorilor şi apoi transmisă şi la radio.

Poemul lui Bentoiu porneşte de la identificarea destinului geniului enescian, neînţeles de-a lungul vieţii în toată cuprinderea sa, cu cel al Luceafărului eminescian şi al sensului său simbolic. Poezia eminesciană nu apare doar ca un pretext : Bentoiu a fost atît de pătruns de ea în perioada creării „Luceafărului“ încît „din ţăndările acestuia“, cum spunea odată, a creat cîteva lieduri de toată frumuseţea, pe sonete eminesciene. Există o puternică întrepătrundere, comuniune, între lumea poetică eminesciană şi viziunea poetică a lui Bentoiu asupra destinului enescian.

Poemul foloseşte pentru exprimarea programului său bivalent mijloace variate: pe de o parte, urmărirea în mare a desfăşurării poemului eminescian (pe care o vom prezenta succint mai jos) şi întemeierea poemului pe două leit-motive: al „Luceafărului“ şi al „destinului“, iar pe de altă parte folosirea, nu ca material principal de construcţie ci mai mult ca material auxiliar, a unor particularităţi ale muzicii enesciene (de la lumea monodiei de esenţă populară, la caracteristici de desfăşurare melodică şi chiar de expresie instrumentală). Bentoiu nu a făcut aceasta ostentativ ci natural, de unde şi organicitatea limbajului său muzical.

Poemul debutează cu motivul de patru note al destinului (este un „fatum“ ca destinul să fie întruchipat în muzică de patru note !? Motivul simfoniei a cincia, duelul verbal dintre Oedip şi Sfinx!?) enunţat de trompetă şi coarde la unison. Desenul melodic şi structura ritmică a acestui motiv vor juca un rol însemnat în momente de culminaţii ale poemului aducînd sensul programatic cerut. O punte întemeiată pe motivul destinului, în care este antrenată masa orchestrală, duce la tema Luceafărului care apare la corn, ca o chemare, pe un fond eterat realizat de ornamentele lemnelor celestei şi coardelor. O dată cu prelucrarea temei de către trompetă, începe să se afirme, la început discret apoi mai evident (deşi întotdeauna se va menţine undeva în penumbrele orchestraţiei lui Bentoiu), o sferă de expresie care ne poate aminti tragicul monolog al trompetei din „Simfonia de cameră“ de Enescu. Dar aici nu este decît o *evocare* şi nu un strigăt desperat ca în ultima creaţie enesciană.

Primul moment al poemului, care are sensul stabilirii coordonatelor „Luceafărului“ şi problematicii sale, geniului şi destinului său, se întemeiază pe dezvoltarea acestor două idei. Este, într-un sens, o expoziţie în cadrul Poemului. Ii urmează un Andante. Elemente motivice răsună la lemne pe un fond plin de reculegere al coardelor şi apoi o temă de extrem lirism este depănată de către flaut (preluată apoi de coarde). În grav va răsuna tema Luceafărului care parcă porneşte cu avînt înainte. Atmosfera devine mai pasionată; elemente ritmice şi melodice ale temei destinului reapar şi aceasta e dezvoltată la întreaga orchestră şi, parcă opusă celei lirice care revine (la coarde, la oboi) ca încheiere. Luceafărul şi-a îndreptat privirea spre pămînt, spre capricioasa Cătălina.

Cu destinul său solitar, Luceafărul nu va putea să-şi realizeze dorinţa, neputînd să renunţe la destinul său sideral. Este cuprinsul celui de-al treilea moment al poemului — care porneşte de la singuratica temă a oboiului (pe fondul unui coral la alămuri şi în mediul sonor creat de cîntecul eterat al viorilor) la maxima amploare sonoră (în care intervine şi orga ; percuţia nu, căci orchestra lui Bentoiu nu are percuţie!) şi expresivă (în care cîntul trompetei răzbate tragic, peste coral).

Şi după această culminaţie, se produce o subită cădere, corespunzînd cu ultimul moment al poemului: O atmosferă nocturnă, idilică (discret romanţioasă, „de inimă albastră“) corespunzînd cu cerinţele desfăşurării poemului eminescian, descriind o obişnuită idilă „sub şirul lung de mîndri tei“, în care reapar, totuşi vlăguite, temele Luceafărului, destinului, şi, irizată, tema lirică. Este o privire nostalgică înapoi stinsă, pe o ultimă enunţare a temei destinului.

Poemul lui Pascal Bentoiu reprezintă o nouă realizare a acestui talentat muzician care, cu fiecare lucrare, se afirmă tot mai puternic în viaţa noastră muzicală.

FR. SCHAPIRA

„Bal mascat“ de Giuseppe Verdi pe estrada Ateneului

Continuînd lăudabila sa activitate, Ansamblul formaţiilor de cor, orchestră şi solişti ai Sfatului Popular al Capitalei a prezentat la 2 mai a. c., pe estrada Ateneului, a şasea premieră din seria sa de opere-concert : *„Bal Mascat“* de *Verdi*. Scrisă în epoca de mari succese a operelor „Traviata“, „Rigoletto“ şi „Trubadurul“, pe un libret de Piave, extras dintr-o piesă de Scribe, (inspirată, la rîndu-i, dintr-o întîmplare autentică), de o valoare mai redusă, atît ca mijloace de expresie muzicală, cît şi ca acţiune dramatică, decît operele de maturitate „Aida“, „Othello“ şi „Falstaff“, opera „Bal mascat“ trăieşte totuşi, prin melodia cuceritoare a ariilor sale şi prin cîteva inspirate pagini de ansamblu.

De la început vom sublinia că formaţia corală a S.P.C., deşi lipsită de unele elemente necesare, a înscris şi de data aceasta, un valoros aport artistic. Pregătit pînă în cele mai mici amănunte de intensitate, dinamică, omogenitate şi colorit, de dirijorul său *Ştefan Mureşanu* (dirijor adjunct *Const. Romaşcanu*), acest cor (care cîntă totdeauna fără ştime), poate constitui un exemplu, atît pentru atenţia acordată celor mai subtile indicaţii ale dirijorului, pentru disciplina şi conştiinciozitatea sa, cît — mai ales — pentru entuziasta şi sincera trăire artistică a lucrărilor ce execută. Nu putem spune aceleaşi cuvinte despre orchestră care, deşi condusă de dirijorul *Iosif Conta* — a cărui competinţă şi al cărui talent le prețuim — a fost lipsită, în genere, de expresivitate, a avut, în unele momente, o sonoritate seacă, stridentă, uneori chiar zgomotoasă (ca de exemplu : în finalul tabloului I). Vocile soliștilor au fost deseori acoperite. Unele părți de contrast imediat, de la *ff* la *ppp* (cum sînt cele din primele scene ale tabloului al II-lea, de la locuința vrăjitoarei Ulrica), ca și solourile violinei și al violoncelului, nu și-au găsit o realizare satisfăcătoare.

În fruntea distribuției, tenorul *Dinu Bădescu*, în contele Riccardo, și-a atras admirația publicului pentru vocea sa bine timbrată și pentru acutele pline de strălucire. Dar modul său personal de a utiliza portamento-ul și glissando-ul, de a trece peste unele consoane, ca și preferința pentru unele vocale, *de dragul sunetului* în sine, întunecă — din păcate — calitățile artistice ale apreciatului cîntăreț.

Prin glasul său, de un mare ambitus, generos și cald, unitar și suplu, călit la o bună școală, prin muzicalitatea sa și prin redarea fidelă a textului și a stilului verdian, baritonul *Octav Enigărescu* a făcut din Renato cea mai reușită creație a concertului. El a cîntat cu măiestrie cunoscuta arie din actul al III-lea („Eri tu, che macchiavi...") pe care, la aclamațiile publicului, a bisat-o.

Soprana *Victoria Olariu*, cu temperamentul său dramatic și vocea de o forță impresionantă, a trăit cu intensitate rolul zbuciumatei Amelia. Cîntăreața vădește o teamă sau, poate, un complex de inferioritate — absolut nejustificat — cînd execută contra-do. Sîntem convinși că prin exerciții bine conduse, artista va putea căpăta încrederea în sine, pentru a-și valorifica din plin incontestabilele sale resurse vocale.

În vrăjitoarea Ulrica am apreciat justa interpretare dată acestui rol, destul de pretențios, de mezzo-soprana *Speranța Modval-Stoica,* care a folosit vocea sa rotundă, egală și acutele-i viguroase.

O surpriză plăcută ne-a procurat debutul tinerei soprane lirice, cu deosebite posibilități de coloratură, *Mireille Constantinescu,* membră a corului S.P.C., în rolul pajului Oscar. O voce cu timbru cristalin în toate registrele, intonație justă, muzicalitate, respirație bine adaptată cîntului, dicțiune și frazare bune — iată calitățile tinerei cîntărețe. Ea a executat ariile într-un tempo viu, dînd agilităților și coloraturii o precizie și un brio remarcabil. Îndrumată și ajutată, va putea păși cu real succes, într-un viitor nu prea îndepărtat, pe estrada de concert și scena operei.

Cu voce caldă și emisie bună — în special în mediu și grav — basul *Ovidiu Rusen* a interpretat convingător pe marinarul Silvano. Cuplul celor doi conspiratori, Samuel și Tom, bine realizat de basul *Pompei Hărășțășeanu* (în continuu progres) și baritonul *Mihai Miloș.* Muzical și cu voce plăcută, *Antonio Negoițescu* a cîntat rolul de tenor al servitorului și cel de... bas al judecătorului.

Publicul a răsplătit pe interpreți cu neprecupețite ovații și rechemări la rampă.

AL. COLFESCU

Din activitatea profesorilor de muzică

În cadrul cercului pedagogic din luna martie, al profesorilor de muzică din capitală, atenția a fost concentrată asupra corelației dintre accesibilitatea muzicii și școală. În cele două referate expuse s-a arătat că accesibilitatea muzicii este rezultanta unui proces educativ, pentru desăvîrșirea căruia școala este chemată să joace un rol de seamă. Privită prin această prismă, introducerea muzicii instrumentale în școli apare ca necesară. Trebuie folosite, încă de la vîrsta fragedă, căile de acces către muzică : învățarea unui instrument, istoria muzicii prin audiții și discuții, noțiuni de folclor.

În anii puterii populare au răsărit în cuprinsul țării circa 12.000 de coruri și sute de formații instrumentale. Rezervorul principal, căruia îi revine în același timp răspunderea pentru nivelul artistic al acestor grupări, este școala ; ea pune temelia educației muzicale a maselor.

Gravitînd de asemenea în jurul problemei accesibilității muzicii, în luna aprilie, lucrările cercului pedagogic s-au desfășurat la Școala medie mixtă nr. 20 și au cuprins referatul „Predarea muzicii la clasele I—IV", urmat de lecții deschise demonstrative la clasele I și II întrunite, la clasa III-a și la clasa VII-a. Referent și propunător : prof. Ionescu Motora de la acea școală. Referenta a arătat că educația muzicală științifică este aplicată la noi, cu mult succes, în școlile speciale de muzică de către Manya Botez și alte profesoare care și-au însușit această metodă ; dar este necesar ca ea să pătrundă în învățămîntul primar din școlile de cultură generală, căpătînd astfel caracter de masă. Aceasta este una din problemele care preocupă astăzi deopotrivă Ministerul Învățămîntului și Culturii, Uniunea Compozitorilor — Subsecția Didactică și Cercul Pedagogic al profesorilor de muzică.

În continuare, referenta a arătat ce este educația muzicală, cum o aplică ea cu elevii claselor I, II, III, și a dat schițe de program întocmite pe baza rezultatelor obținute pînă în prezent.

A urmat lecția deschisă cu clasele I și II, care a avut un caracter animat și atractiv. Ea ne-a convins de eficacitatea educației muzicale metodice asupra copiilor în general, nu numai asupra celor aleși dintre cei cu aptitudini deosebite. Experiența aceasta confirmă părerea multor pedagogi renumiți din diferite țări, că toți copiii, exceptînd cazurile patologice, sînt educabili din punct de vedere muzical. Din desfășurarea lecției s-a desprins că într-o primă perioadă, această metodă tinde să dezvolte la începători simțul ritmului, al înălțimii sunetelor, duratei lor, apoi formarea anumitor imagini despre sunete cu ajutorul fonomimiei, într-un cuvînt, introducerea treptată a copiilor în lumea sunetelor, unde ei capătă pe nesimțite deprinderea de a gîndi „volens nolens" prin sunete. Asupra acestei lecții, socotită profitabilă și plină de învățăminte în legătură cu predarea muzicii la primele clase, s-a obiectat că prea multe lucruri au fost făcute într-o singură oră (40 minute). Concentrarea îndelungată obosește pe copii. Pericolul este că se pot produce confuzii în mintea lor și nu se fixează bine materia predată.

A urmat lecția deschisă cu clasa III-a. Aici s-au urmărit aceleași obiective ca în lecția precedentă ; în plus, se adaugă primele noțiuni ale scris-cititului muzical, intervalele, mici invențiuni melodice, solfegiere ; în general, elemente de sintaxă și morfologie muzicală. Este de remarcat interesul și emulația pe care aceste lecții instructive și în același timp recreative le dezvoltă la copii. Fără îndoială că accesibilitatea muzicii va fi un bun cîștigat atunci cînd problema educației muzicale la clasele I—IV va fi rezolvată.

Lecția deschisă cu clasa VII-a a avut darul să demonstreze cît de greu merge predarea muzicii la ciclul II atunci cînd lipsește baza, adică atunci cînd copiii ajung în clasa V-a analfabeți din punct de vedere muzical, și fără nici un interes și gust pentru această disciplină.

*

Luni 21 aprilie am ascultat la Dalles concertul dat de profesorii de la Școala de muzică nr. 1. Făcînd abstracție de caracterul hibrid al programului (s-a cîntat la vioară, violoncel, tubă, două piane, oboi etc. piese de Haendel, Saint-Saëns, Rachmaninov, Corelli-Barbirolli, Mendelssohn, Enescu, Bellini, ș.a.m.d.), acest concert a atins adesea un frumos nivel artistic.

Am apreciat în primul rînd măiastra interpretare a sonatei în do minor de Saint-Saëns în care remarcabilii muzicieni Ion Fotino (cello) și Maria Fotino (pian) au vădit o perfectă unitate a concepției interpretative și ne-au dat măsura întreagă a valorii lor artistice.

Tînăra violonistă Cornelia Schreiber, deși muzicală, nu a dobîndit încă, pe deplin, tonul și strălucirea necesare unui concert public. Tehnica sa ne-a părut încă crudă în sonata de Haendel.

Am admirat calitățile tehnice excepționale prin care tubistul Ionel Dumitru — valorosul bas al suflătorului de alamă de la Filarmonică — scoate din instrumentul său efecte remarcabile. Însă de la primele sunete care, departe de a evoca grațioasele mișcări ale unei gavote (se cînta gavota de Haendel), sugerau mai degrabă niște sumbre sentințe, m-am simțit stăpînit de gîndul că tuba nu este un instrument solist de concert și deci nu este recomandabil să fie întrebuințată ca atare. Această credință mi-a fost întărită o dată cu executarea celei de a doua piese : „Lebăda" de Saint-Saëns. În locul suavei melancolii pe care această piesă caută să o inspire, și-a făcut loc, prin interpretarea la tubă, un sentiment cenușiu de indispoziție la diapazon grav.

Este lăudabil efortul depus de Artemiza și Radu Constantinescu în redarea Romanței și Tarantalei de Rachmaninov, la două piane. *Fiecare dintre ei însă a apărut prea preocupat să se achite — și nu fără dificultate — de partitura sa, în pofida simțului de ansamblu și a construcției piesei*, de unde și o anumită monotonie.

Concertul de oboi de Corelli-Barbirolli, *și-a* păstrat în interpretarea lui Pavel Tornea, întreg parfumul stilului preclasic. Gina Solomon a interpretat la pian : „Capriciu" op. 22 de Mendelssohn-Bartholdy și „Scherzo" de Enescu. Am apreciat la ea mai mult virtuozitatea dar mai puțin sensibilitatea muzicală, mai ales în piesa de Enescu.

Rose Damf ne-a oferit cîteva din bijuteriile sale „de familie" ca : Arie din opera „Puritanii" de Bellini, cîntată cu multă delicatețe și gingășie, într-o coloratură de bună calitate ; „Întoarcere de la bal" de Leo Bloch, un cîntec plin de drăgălășenie vieneză, din care se degajă voie bună și un umor fin ; „Bunicuțul" de Krasnogliadov, piesă aparținînd genului miniatural de glumă muzicală.

În încheierea programului, Rosy Stern — vioară a interpretat „Reverie" de C. Porumbescu, „Torcătoarea" de Hubay și „Amintire din Moscova" de Wieniawsky. Trebuie relevat acompaniamentul discret, foarte atent și adecvat stilurilor respective, susținut de Alexandru Roșianu.

AL. SCHMIDT

Note din Craiova și Sibiu

În luna mai a avut loc în localul Școlii Populare de Artă, ședința de reorganizare a cenaclului din Craiova al Uniunii Compozitorilor. Cu acest prilej, compozitorul Mihail Bircă, noul secretar al cenaclului, a făcut cunoscute îndrumările Uniunii Compozitorilor menite să reînsuflețească activitatea cenaclului. Aceasta se va desfășura în următoarele secții : creație (responsabil Mihail Bîrcă), muzicologie — folclor (responsabili: Gh. Dumitrescu-Bistrița și Boris Chelaru), texte (Pantelemon Popescu), interpretare (Alexandru Evsevschi). Desprindem următoarele obiective principale:

Inițierea unui curs de armonie, contrapunct, forme muzicale și orchestrație, întregit prin lecții de teorie muzicală.

Se va înființa un cvartet de coarde și un cor de cameră, necesare sonorizării lucrărilor prezentate în cenaclu.

Membrii cenaclului se străduiesc să scrie muzică pentru copii, pe baza tematicii date de Casa Regională de Creație Populară, care a inițiat un concurs în vederea tipăririi unei culegeri de acest gen.

Secția de muzicologie și folclor și-a propus să sprijine inițiativa Casei Regionale a Creației Populare pentru editarea unei culegeri de cîntece populare din regiunea noastră, culegere ce va fi însoțită de un studiu al cîntecului oltenesc.

La Craiova există o Filarmonică de Stat, un Ansamblu Artistic de cîntece și jocuri, Școala Populară de Artă, Casa Regională de Creație Populară, Școala Elementară de Artă, Orchestra Populară și alte formații de amatori cum sînt corul Sindicatului Învățămînt, clasat pe locul I la concursul pe faza interregională, corul Direcției Regionale C.F.R. În anii puterii populare s-au construit în Craiova o sală corespunzătoare pentru concertele Filarmonicii, două teatre de vară, un teatru de păpuși și o sală de spectacole a Casei de Cultură a Sindicatelor. Se intenționează înființarea unui teatru muzical.

Dacă viața muzicală care pulsează astăzi în orașul nostru nu este pe deplin cunoscută la București și în restul țării, aceasta se datorează faptului că nu a fost suficient popularizată prin presă, radio și prin publicațiile periodice de specialitate. În acest scop cenaclul și-a propus să inițieze și să anime critici muzicali. Totodată, se va ține o strînsă legătură cu secretarii muzicali ai Filarmonicii, Ansamblului și Radiofuziunii locale. Activitatea secției de muzicologie se va întregi prin conferințe și evocări ale figurilor reprezentative ale muzicii romînești și universale, ce se vor ține la radio în cadrul S.R.S.C., precum și în concertele-lecții ale Filarmonicii, ce urmează să fie reorganizate ca să-și atingă scopul.

Membrii cenaclului au luat inițiativa ca în toamna acestui an să fie sărbătorit compozitorul Mihail Bîrcă, la împlinirea a 70 ani de la naștere, eveniment ce coincide cu aniversarea a 10 ani de la înființarea Ansamblului Artistic de Stat „N. Bălcescu". Cu acest prilej urmează să se editeze o colecție de coruri însoțită de o monografie a sărbătoritului.

B. CHELARU

Ca oaspeți, în ultima vreme, am avut la pupitrul filarmonicii sibiene pe Constantin Bugeanu și Erich Bergel. Simfonia VIII-a de Beethoven a apărut sub bagheta lui C. Bugeanu într-o frumoasă strălucire sonoră bucurîndu-se de succes. Tînărul dirijor Erich Bergel de la Filarmonica din Oradea, care a interpretat Simfonia a IV-a de Schumann, este un șef de orchestră energic, știind să evidențieze liniile mari ale lucrărilor. Elanul său tineresc îl duce, poate, uneori la exagerări dinamice. Henry Selbing a interpretat simfonia a III-a (Scoțiana) de Mendelssohn și „Neterminata" de Schubert.

Doi tineri soliști din școala clujană au lăsat impresiile cele mai bune. Istvan Lori din Oradea ca interpret al concertului pentru vioară și orchestră (în re) de Sibelius, s-a dovedit a fi un violonist cu o mare siguranță tehnică, fără ca înclinarea sa spre virtuozitate demonstrativă să-i tulbure simțul stilului. Tînărul Harald Enghiurliu, știind să exploateze toată amploarea de linie și de contrast a concertului al doilea pentru pian de Rachmaninov, este convingător, mai cu seamă, în ce privește coloritul. Cei doi violonceliști soliști Vladimir Orlov și Alfons Capitanovici, s-au bucurat deopotrivă de o primire caldă. Orlov cîntînd cu sobrietate și noblețe frumosul concert de Schumann, pare mai amplu în ton, mai viril decît Capitanovici care, ca interpret al concertului în re de Lalo, a dat dovadă de eleganță și sensibilitate. Din muzica romînească contemporană, s-au executat (Henry Selbing) „Dansuri simfonice" de Leon Klepper, „Rapsodia romînă" de Emanoil Elenescu (solist violonistul Istvan Lori), spiritualul preludiu din opera „De la Matei citire" de I. Nonna Otescu și „Scherzo simfonic" de Alexandru Pașcanu.

WOLF AICHELBURG

NOI TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

MUZICA SIMFONICA ȘI DE CAMERĂ :

„La piață" de Mihail Jora, tablou coregrafic pentru orchestră (partitură de buzunar), cu o prefață în limba romînă, franceză și rusă de Adrian Rațiu (132 pagini — 30 lei).

„Sonata pentru clarinet și pian" de Liviu Rusu.. Partitura — 36 pagini, știma — 8 pagini (28 lei).

MICI PIESE INSTRUMENTALE :

„Balada pentru violoncel și pian" de Tudor Ciortea. Partitura — 8 pagini, știma — 2 pagini (8 lei).

„Trei piese ușoare pentru pian la patru mîini" de Romeo Alexandrescu (18 pagini — 12 lei).

„Patru bagatele pentru pian" de Adalbert Winkler (16 pagini — 9 lei).

„Burlesca pentru fagot (sau violoncel) și pian" de Richard Oschanitzki. Partitura — 8 pagini, stima — 4 pagini (12 lei).

CORURI :

„Coruri" de Simeon Nicolescu (52 pagini — 22 lei).

CORURI — FOI VOLANTE :

„Mi-e dragă stema țării mele" de Sergiu Sarchizov (4 pagini — 2 lei).

„Țara holdelor bogate" de Hilda Jerea (4 pagini — 2 lei)

„Jocul bucuriei" de Laurențiu Profeta (8 pagini — 4 lei)

„Cîntec și joc" de Sabin V. Drăgoi (8 pagini — 4 lei).

„Jieneasca" de Gheorghe Șoima (4 pagini — 2 lei).

MUZICA DISTRACTIVA VOCE-PIAN (4 pagini — 2 lei) :

„Cîntecul Deltei" de Elly Roman

„Ghici Ghici Ghici" de A. Giroveanu

„Nu știu vorbe care nu s-au spus..." de Harry Reininger

„Un dor hoinar" de G. Ionescu-Găină

„Din o mie de motive" de Noru Demetriad

Caiet de cîntece cuprinzînd textele a 17 titluri de muzică ușoară și populară (32 pagini — 1 leu).

PREZENȚE ROMÎNEȘTI PESTE HOTARE

VALENTIN GHEORGHIU

„LE MONDE“ (27 martie 1958 — Claude Rostand) :

„Recenta duminică ne-a revelat sau confirmat doi tineri maeştri ai pianului (V. Gheorghiu — G. Sebok N. R.). Revelaţia este aceea a unui romîn — Valentin Gheorghiu — care, recent, nu apăruse decît într-o operă de pură virtuozitate în legătură cu care aprecierea noastră nu putea fi completă... De astă dată d. Gheorghiu ne-a oferit în sala Gaveau trei mari lucrări romantice care i-au îngăduit să-şi desfăşoare toate posibilităţile. Că e muzical, profund muzical, este un lucru evident. Că are o tehnică transcendentă este izbitor din capul locului. Că sîntem în faţa unui artist de o anvergură excepţională, iată ceea ce e cert.

...Iată un artist de mare clasă, căruia puţină maturizare, destindere şi libertate îi va îngădui foarte curînd să se exprime în chip mai total, mai generos, mai desăvîrşit.“

„LE PARISIEN LIBÉRÉ“ (19 martie 1958 — Micheline Bazin) :

„Rahmaninov îi adusese lui Valentin Gheorghiu ovaţii. Pusese în valoare toate faţetele „Rapsodiei“, impunîndu-se cu o simplitate stupefiantă. Dexteritatea sa, care e de natura prodigiului şi unde nu se lasă ghicit nici un efort, nu umbreşte niciodată o sensibilitate fremătătoare care arde, în fiece clipă, de nevoia de a se exprima. Pentru a-i califica talentul ai vrea să dispui de epitete noi... Acest pianist e tot atît de admirabil în suavitate cît şi în strălucitoarea virtuozitate“.

„REFORME“ (5 aprilie 1958 — Jacques Feschotte)

„Atît într-un program compus din trei capodopere (Wanderer — Phantesie de Schubert, Fantazia de Chopin, Sonata în si minor de Liszt) cît şi în „bisuri“ (de ex. Mendelssohn) Gheorghiu a confirmat magnificele sale calităţi de muzician. El trebuie să fie clasat încă de pe acum printre absolut primii interpreţi ai vremii noastre : ţara care a dat naştere marelui Enescu şi lui Dinu Lipatti poate să fie pe drept cuvînt mîndră de el“.

„AUX ÉCOUTES“ (28 martie 1958 M. S.)

„Cu o privire surprinsă, parcă mirată de aplauzele meritate, animîndu-se cu adevărat doar la pian, pianistul romîn Valentin Gheorghiu pare a fi replica lui Dinu Lipatti. Aceeaşi intensitate a reculegerii, aceeaşi muzicalitate perfectă, bazată pe o tehnică uimitoare şi dînd glas unei mari bogăţii a inimii. Recitalul său în sala Gaveau este plin de romantism : Schubert, Chopin şi mai ales sonata de Liszt. Cu V. G. nu-ţi pierzi numai răsuflarea urmărind prodigiile tehnice ale interpretului : regăseşti sensibilitatea autorului. Nou regal cu delicioase pagini din Mendelssohn. Nici o notă nu e mîncată, nici o brutalitate. Claviatura lui V. G. pare tapisată cu catifea. Un tînăr pianist pe care poţi să mizezi la sigur“.

GIORNALE DEL MATINO (FLORENŢA 14 martie — prof. L. Armino.)

„Valentin Gheorghiu — un tînăr pianist de nivelul cel mai înalt, extraordinar, într-adevăr, chiar dacă ţii seama de seria bogată de excelenţi pianişti ascultaţi în această stagiune.

Dacă profunzimea naturii sale muzicale a avut posibilitatea să se exprime mai liber în Chopin, cîntat în „bis“ (după lungi aplauze şi la insistenta cerere a unui public entuziast) chiar şi în virtuozitatea diabolică a Rapsodiei de Rahmaninov pe o temă de Paganini s-a vădit o personalitate extrem de vie, care animă din tot ce are mai profund dinamismul scăpărător şi incandescent al mîinilor (agilitate a degetelor care parcă gonesc pe clape arzătoare, şi extraordinară degajare a „poignet-ului“ *).

„THE TIMES“ (Londra 3 martie).

„Wanderer Phantesie“ de Schubert suferă de obicei din cauza tehnicienilor care fac un joc de copii din note şi uită muzica sau din cauza unor muzicieni profund sinceri care sînt depăşiţi de note. D. Gheorghiu, însă, a desfăşurat şi notele şi muzica, primele atît de frumoase în sunet şi clare în text cît erau de strălucite, ultima de o expresivă elocvenţă, respectînd însă rezerva clasică a caracteristicii muzicale schubertiene.

Sonata de Liszt i s-a potrivit tot atît de bine ; interpretarea sa îmbina în egală măsură virtuozitatea cu o muzicalitate plină de discernămînt şi sensibilitate. Fanteziei de Chopin, pe de altă parte, i-a lipsit puţin pentru a se bucura de o ideală prezentare. Această muzică — şi îndeosebi scurta secţiune mediană în si bemol major — l-a găsit pe d. Gheorghiu puţin mai exterior şi lipsit de acele mici dar importante trăsături personale care făcuseră atît de memorabile tălmăcirile regretatului său compatriot Dinu Lipatti. Dacă, cu o crescută experienţă, d. Gheorghiu va putea să dobîndească această expresie extraintimă, el va fi cu siguranţă unul printre o mie.“

---

*) În fr., încheietura mîinii, termen muzical în limbajul profesional pianistic.

ION VOICU

THE TIMES (14 aprilie 1958)

„În Sonata de Ysaye violonistul romîn Ion Voicu şi-a arătat ardoarea, şi s-a dovedit a fi un artist de o virtuozitate neîndoielnică... A fost o tălmăcire uimitoare. „Poemul“ de Chausson a fost cîntat în chip măiestrit iar Sonata a II-a de Prokofiev foarte atrăgător, împreună cu partenerul său Ferdinand Weiss, care, de-a lungul serii, s-a ridicat deasupra unui simplu acompaniament“.

DAILY TELEGRAPH (10 aprilie 1958).

„Violonistul romîn Ion Voicu a făcut o puternică impresie cu prilejul debutului său în Anglia, la Wigmore Hall. Poemul lui Chausson a fost cîntat cu o caldă sensibilitate şi o vie pregnanţă. D. Voicu a folosit un frumos Stradivarius cu o artă măiastră, acordurile sale sînt de-a dreptul fabuloase.

A doua Sonată de Prokofiev a cîntat-o cu înflăcărată veselie. Ferdinand Weiss a fost un superb acompaniator în fiecare stil.“

„GLASGOW HERALD“ — (14 aprilie 1958).

„În Chausson (Ion Voicu) s-a dovedit a fi un artist superlativ şi această impresie a fost confirmată de sonata pentru vioară solo de Ysaye. Aici nu ştiai ce să admiri cel mai mult — tehnica perfectă sau interpretarea expresivă. *Perpetuum mobile* pentru vioară solo de Novacek i-a oferit lui Voicu posibilitatea de a-și desfășura superba tehnică de *spiccato* iar bătrînele „Zigeunerweisen“, executate cu strălucire la o viteză miraculoasă, au căpătat un sens nou. Pentru o dată au devenit mai mult decît o piesă de virtuozitate.

Ideea ce stă la baza organizării unui recital la Wigmore Hall pentru artiștii care vizitează țara noastră pentru prima oară este aceea de a le oferi posibilitatea să facă dovada artei lor.

În acest sens nici un artist nu a reușit cu atît succes ca Voicu. În fața lui stă un mare viitor.“

DAILY MAIL 10 aprilie. (Percy Cater sub titlul „Magic în arcușul său“)

„Violonistul romîn Ion Voicu, are ceva magic în degetele și arcușul său.

El are *o* fire de *poet* și *o* indemînare a mîinii care te face să te gîndești la un magician.

Viteza sa *foarte* mare este *în* același timp foarte pasionată. Dar în cel mai mare vîrtej fiecare notă își are viața *proprie*“.

MORGUNBLADID (18 aprilie 1958) (Islanda)

„Ion Voicu este fără îndoială unul din cei mai mari artiști pe care i-am auzit aci. Tehnica sa este infinită.“ „Din păcate primim destul de rar vizitatori din Romînia iar vizita lui Voicu a reușit să ne dea o imagine a înaltului nivel al vieții muzicale romînești“. Cronicarul subliniază și aportul adus de F. Weiss la succesul concertului.

MINDRU KATZ

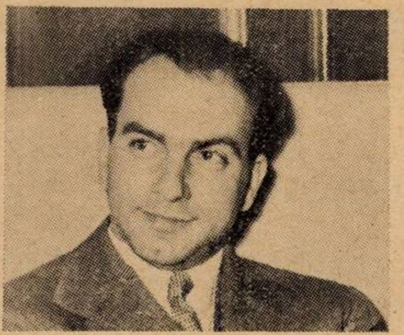
Cu prilejul turneului său din 1957 în Franța, Anglia și Islanda, pianistul Mîndru Katz a făcut cîteva înregistrări pentru firma PYE. *Cu acest prilej a fost* gravată pentru prima oară pe discuri și suita nr. 2 de pian de George Enescu. De *curînd a fost oferit publicului* englez primul disc și au apărut și primele cronici din care extragem:

„RECORD NEWS“ (mai 58).

„Iată *un nou* exemplu de mod de a cînta în virtuoz... Pianistul nu e numai strălucitor dar a ajuns la un suprem control al *instrumentului*, cu o uimitoare bogăție de culori sonore. Mîndru Katz este un nume complet necunoscut acestui *recenzent* și, dacă este nou și pentru cei mai mulți din lumea apuseană, nu ar trebui să rămînă necunoscut multă vreme. În afară de splendida execuție, acest disc este interesant pentru felul original al selecției muzicii de pian. Aș vrea să subliniez încăodată minunatul sunet catifelat și cantabil, în toate registrele pianului, care este una din principalele calități ale acestui disc remarcabil realizat.“

„THE GRAMOPHONE“ (mai 58).

„Calitatea pianisticii este cea mai bună pe care am auzit-o de o bună bucată de vreme iar execuția este stupefiantă. Nu *știu nimic* despre d. Katz, *cu* excepția faptului că îmi doresc să-l ascult interpretînd un concert de pian“.



„GRAMOPHONE RECORD REVIEW“ (mai 58)

„Nu am auzit pînă acum nimic despre Mîndru Katz. El (sau ea) cîntă frumos și muzical, cu un tușeu clar dar cald și cu o sonoritate agreabilă, admirabilă“.

MIRCEA BASARAB

La 22 aprilie, Mircea Basarab a condus cu mult succes un concert la Belgrad. Criticul Branco Meri Dragutinovici scrie cu acest prilej :

„Prin dirijorul romîn Mircea Basarab, care a dirijat ca oaspete concertul simfonic al orchestrei Casei Centrale a Armatei, am cunoscut un maestru al baghetei cu calități dirijorale extraordinare, cu mare putere de sugestionare, concepție interpretativă clară, cu o vastă cultură muzical-stilistică, temperament tineresc, cu metode pedagogice experimentate în munca cu orchestra. După numai cîteva repetiții cu orchestra (un colectiv instrumental în dezvoltare), el a realizat un nivel demn de invidiat al execuției simfonice, care s-a oglindit în fermitatea ritmului, în calitatea sunetului, a frazării muzicale, siguranța tehnică și bogăția nuanțelor dinamice.

În timp ce interpretarea Serenadei pentru coarde a romanticului englez Edward Elgar s-a desfășurat în cadrul unui stil de cameră, șlefuit în amănunte, în Rapsodia sa a subliniat strălucirea sclipitoare a orchestrației, plină de efect. În interpretarea Rapsodiei de Debussy pentru orchestră și clarinet, Mircea Basarab a reușit, pe de-o parte, să scoată în relief partea solistică a clarinetului (excelent executată de Bruno Brun), iar pe de altă parte să păstreze valorile simfonice foarte prețioase ale operei. Punctul culminant al interpretării orchestrei a fost simfonia IV-a de P. Ceaikovski. Sub bagheta lui Mircea Basarab ea a căpătat relieful plastic al arhitectonicii sonore și toate particularitățile conținutului său poetic muzical. Aceasta a fost una din cele mai bune interpretări ale acestei populare opere a lui Ceaikovski pe care am avut ocazia să o auzim vreodată. *)

Concertul simfonic al orchestrei Casei Centrale a Armatei, cu eminentul oaspete romîn la pupitru, a confirmat încăodată o veche părere că nu există orchestre mediocre ci numai dirijori slabi.

LA VIENA...

La 26 februarie a. c. a avut loc în sala „Mozart“ din capitala Austriei un recital de muzică de cameră romînească, în cadrul căruia violonistul Jaro Schmied, acompaniat la pian de Frieda Valenzi, au interpretat Sonata a II-a op. 6 de George Enescu, Suita nr. 2 de Ludovic Feldman, Sonata a II-a de Constantin Silvestri, Dansuri romînești de Hilda Jerea și Sonatina de Max Eisikovitz. Această manifestare artistică a fost viu comentată de presa vieneză.

Cronicarul ziarului „Neue Weltpresse“ scrie : „De Enescu am ascultat Sonata a II-a op. 6, care ne-a lăsat dintre toate lucrările, în modul cel mai convingător impresia unui lucru perfect închegat... Scriitura lui Enescu este cu totul personală, în special acolo unde sînt utilizate elemente folclorice !“ Referindu-se la Suita de Ludovic Feldman și la Dansurile romînești de Hilda Jerea comentatorul arată că „aici, elementele naționale își găsesc o afirmare frumoasă și deplină“, iar în legătură cu lucrările lui Constantin Silvestri și Max Eisikovitz, criticul subliniază că „amîndouă vădesc o inclinație puternică spre genul rapsodic“.

În ziarul „Volksstimme“ citim : „Cel mai puternic ne-a impresionat Sonata a II-a de George Enescu ; Dansurile romînești de Hilda Jerea ne-au convins prin spiritul fin și sensibilitatea caracteristică pieselor. O sonatină de Max Eisikovitz s-a impus ca o muzică frumos cizelată. Suita de Ludovic Feldman ne-a plăcut prin conciziunea ei“.

Sub titlul „Compozitori romîni“, ziarul „Die Presse“ publică următoarea notiță : „Jaro Schmied (vioară) și Frieda Valenzi (pian) au prezentat publicului vienez o serie de lucrări moderne de compozitori romîni. Amîndoi artiștii s-au dovedit a fi excelenți interpreți ai muzicii lui Max Eisikovitz, Constantin Silvestri, Ludovic Feldman, George Enescu și Hilda Jerea. Auditorii au manifestat la început rezerve, dar în cursul desfășurării programului ei au devenit tot mai receptivi față de lucrările oferite, aplaudînd la sfîrșit cu entuziasm, timp îndelungat“.

Cronicarul cotidianului „Oesterreichische Neue Tageszeitung“, după ce apreciază în mod deosebit Sonata a II-a de George Enescu, scrie : „Lucrările celorlalți compozitori care au fost executate în acea seară, ne-au lărgit în mod îmbucurător cunoștințele noastre despre noua muzică romînească.“

Scurte cronici despre acest recital au apărut și în ziarele „Wiener Zeitung“ și „Kleines Volksblatt“. Interpretările lui Jaro Schmied și Frieda Valenzi s-au bucurat de elogiile întregii prese.

Apreciem cu căldură inițiativa organizării unor concerte și recitaluri, menite să facă cunoscută peste hotare creația muzicală romînească contemporană. Pentru ca în viitor, asemenea manifestări artistice să promoveze cît mai variat și bogat cele mai valoroase lucrări ale compozitorilor noștri, colaborarea strînsă și permanentă cu instituții de resort din țară se impune ca foarte utilă.

---

*) La cererea publicului, finalul simfoniei a fost bisat.

romînească

... și WEIMAR

În cadrul manifestărilor organizate în cinstea zilei Internaționale a Femeii, a avut loc la Weimar (Republica Democrată Germană) în ciclul „muzica contemporanilor“, un concert dedicat creațiilor a patru compozitoare. Cu acest prilej s-a executat și un Trio pentru suflători de tînăra compozitoare romînă Ileana Marinescu, lucrarea bucurîndu-se de un remarcabil succes.

Astfel, ziarul „Thüringer Landeszeitung“ — Weimar — din 5 aprilie a.c. scrie :

„De compozitoarea romînă Ileana Marinescu am ascultat în primă audiție în Republica Democrată Germană un Trio pentru flaut, oboi și clarinet. Totul amintește de folclorul romînesc prin care ni se dezvăluie efecte sonore expresive“.

Referindu-se la aceeași lucrare, cronica ziarului „Das Volk“ face în numărul din 9 aprilie a.c. următoarea apreciere :

„O primă audiție în R.D.G. a constituit-o și Trio-ul pentru flaut, oboi și clarinet de compozitoarea romînă Ileana Marinescu. Ea înaintează și mai îndrăzneț pe noi tărîmuri muzicale și prelucrează o tematică în bună parte înrudită cu folclorul patriei ei, într-un stil cu totul personal, de factură consecvent lineară, care excelează printr-o maximă pregnanță“.

Succesul lucrării compozitoarei romîne a fost consemnat și de către ziarul „Thüringer Tageblatt“ din 11 aprilie a.c. :

„Ileana Marinescu scriind în spiritul generației ei, a abordat un stil nou, care îmbină o nouă expresivitate și complexe dodecafonice cu muzica populară din patria ei.

Această muzică, care ne lasă o părere cu totul pozitivă, dovedește multă fantezie, naturalețe și totodată o elevație spirituală ! Nu a fost ușoară realizarea unei unități perfecte în redarea acestei lucrări îndrăznețe și noi. Lui Siegfried Müller, Eckhardt Glocke și Karl-Heinz Jahn le-a reușit pe deplin acest lucru, în primul rînd datorită faptului că cei trei instrumentiști posedă un ton frumos.“

RECENZII

Tiberiu Brediceanu: 170 melodii populare romînești din Maramureș

E. S. P. L. A. 1957

Din urmă ne îmbulzesc tipărituri folcloric-muzicale valoroase. Vom recenza curînd despre Nicolae Ursu (Cîntece și jocuri din Valea Almăjului), Constantin Zamfir, Victoria Dosios și Elisabeta Moldoveanu-Nestor (132 cîntece și jocuri din Năsăud). Acele cu gămălii roșii se înfig voios ca adevărate cuceriri pe harta cîntecelor noastre. Editura Muzicală dă prilej folcloriștilor muzicali să ia o frumoasă revanșă asupra primei jumătăți de veac, vitreg cu această ramură a etnologiei.

Iată evocarea muzical populară a țării descălecătorilor Moldovei ! Fermecător tezaur de melodii și texte. Institutul de folclor (sub a cărui „îngrijire“ a apărut) n-a recenzat însă asupra lor. Prezentarea lui Tiberiu Brediceanu stîrnește totuși deopotrivă interesul, atît al literaților și compozitorilor cît și al muzicologilor. Decanul folcloriștilor muzicali romîni, cu o judicioasă metodă de clasificare, cu notații juste după ureche și cu ajutorul lui Ion Bîrlea, pentru partea literară, ne dă în culegere un material de prim ordin.

Dar bucuria este întreruptă la sfîrșitul sobrului „Cuvînt înainte“. Autorul anunță aci amînarea așternerii pe hîrtie a concluziilor : „Există însă diferențe între unele concluziuni la care am ajuns eu și între cele la care a ajuns Béla Bartók în amintita sa lucrare asupra melodiilor romînești din Maramureș. Într-un studiu separat voi arăta felul acestor deosebiri“. O comentare completă deci a punctului de vedere științific n-o putem face decît după cunoașterea diferențelor de concluzii.

Culegătorul din cartea de față redeschide în „Cuvînt înainte“ orizontul istoric spre trecut. Retroactivează schimbul de scrisori din anul 1913 cu marele folclorist maghiar. Refuzînd în termeni amabili colaborarea, Brediceanu presimțea diferențele de pe atunci (Culegerea era făcută în 1910 sub egida Academiei Romîne): „concluziile noastre pe temeiul melodiilor adunate vor putea să fie eventual deosebite“. Concluziile lui Bartók amendate de alții și de el însuși, au fost modificate între timp. Probabil că după 48 de ani și ale lui Brediceanu sînt influențate de rezultatele noi ale muzicologiei. Așteptăm deci cu mult interes apariția rezultatelor studiului anunțat, făcut cu atîta simț de răspundere.

Academia Romînă publicase în 1913, în colecția sa „Cîntecele populare din Bihor“ ale folcloristului maghiar. Acest gest precum și însărcinarea pentru Maramureș a celor din București, cîștigase atașamentul marelui compozitor.

Cîmpul este astfel deschis cercetătorilor muzicografi. De pe atunci celebru, Bartók participă în anul 1920 cu o compoziție la suita omagială „Mormîntul lui Debussy“ alături de 9 șefi de școli moderne : Dukas, De Falla, Goosens, Malipiero, Ravel, Roussel, Schmitt, Satie și Strawinsky. Inițiativa aceasta a celor de la „Revue musicale“ din Paris ca document al reînnoirii muzicale sub semnul lui Debussy a fost decisivă în cariera tînărului maestru maghiar. Vuillermoz scria despre auditori : „Au presimțit un maestru și l-au proclamat în mijlocul ironiilor deslănțuite.“ Dar activitatea componistică era dublată de cea folclorică. Aceasta „îl mînca“. După zadarnice întrebări la București, publică la München studiul său „Muzica populară a romînilor din Maramureș“ (1923). Cartea produce senzație în lumea muzicologiei mondiale, renumele lui Bartók crește. În replica lui Brediceanu, „colecția de mare valoare“ cum o prețuia chiar Bartók („Cuvînt înainte“), Academia Romînă nu se grăbea s-o publice. În schimb, recenziile folclorice ale unor cercetători etnografi pasionați se făceau mai prompt. Chiar în anul 1923, în același an al apariției, în revista „Grai și suflet“, Take Papahagi termina considerațiile sale competente cu o sugestie țîșnită din sinceră admirație : „Prin această nouă lucrare, autorul, deși ungur, și-a asigurat o cetățenie de onoare în știința folclorică romînească și socotim că ar fi o bună propunere ca dînsul să fie invitat a ține la Facultatea noastră de litere, cursuri de muzică populară, dînd adevăratele îndrumări în acest domeniu și pregătind astfel unirea sufletească și culturală dintre romîni și unguri“.

Evenimentele politice l-au surprins ulterior pe Brediceanu în poziția pe care și-o apăra cu întîrziere. Cu Bartók nu s-a putut înțelege niciodată. Erau doi patrioți la polul acelorași obiecte. Arta și știința lui Bartók iradiau o neasemuită putere de revelație. Brediceanu, pe poziția propriului său crez, a putut s-o nege prin tăcere dar n-a putut împiedica pe cei mai mulți folcloriști s-o simtă. Mai tîrziu, prin publicația „Puritatea rasială în muzică“ (1942), Bartók oferea condiții noi de apropiere... Despre toate acestea decanul folcloriștilor romîni ne va lămuri mult mai bine în concluziile anunțate.

Să ne întoarcem la conținutul de apă vie al cîntecelor maramureșene din colecția lui Brediceanu.

Categoria epică (nici o baladă despre „Pintea viteazul“) este slab reprezentată : conține doar o variantă „a Văleanului“ fără interes melodic. În colinde întîlnim remarcabila „Colindă a păcurarului“. Unele cîntece de nuntă și bocete aduc elemente prețioase literare și muzicale. Melodiile instrumentale constituie un material artistic și științific pentru studiul atît al cîntecelor cu ritm punctat cît și pentru comparația cu materialul ucrainean și maghiar. Necesară pentru studiu ar fi indicația celor „aproximativ 60 de melodii" ce se află și în culegerea lui Bartók — (lucru pomenit în scrisoarea citată în „Cuvînt înainte") dar nespecificate în cuprins. Alte lipsuri (de care nu pomenește Erata) ar fi specificarea la sumar a notelor cadențelor de clasificare. Pentru folclorul științific, redarea dansului „Apșănescu" de Isidor Man (interesant document într-o antologie de prelucrări artistice maramureșene) constituie un „Supliment" artistic și nu o „anexă" organică.

Pe lîngă variante valoroase de teme cunoscute, găsim unele — cuvinte și melodie — printre cele mai frumoase inspirații ale geniului artistic popular; cităm sfîrșitul cîntecului „Știi tu, mîndruț, de azi-toamnă" (pag. 122—123):

„Bată-mi-te, mîndruț, bată / Cearcănu de p-îngă lună / Și dreptatea mea cea bună; / Cearcănu de p-îngă soare, / Și dreptatea mea cea mare. / Mîna mea, perina mea, / Care-ai durmit tu pe ea / Ș-amu zici că nu-i așa. / Nu te bată altu rău, / Fără care-oi zice eu, / Nu te bată alte rele, / Fără lacrimile mele."

Tiberiu Alexandru:

Béla Bartók despre folclorul romînesc

Editura Muzicală, 1958

Produc multă plăcere literele mari albe ale titlului pe supracoperta verde cu joc sugestiv al sfîrșitului — literele negre pe trei portative albe. Atrage de asemenea coperta cu jocul invers al literelor verzi pe fond alb. Tiparul este ireproșabil. Fotografiile sugestive: 3 portrete ale lui Bartok tînăr și matur, manuscrise și coperte din tipăriturile folclorice (în romînește, maghiară și germană) ale maestrului.

Orice evocare a lui Bartok o citim cu emoție legată de amintiri. L-am cunoscut pe acest om extraordinar. De la „Cîntecele din Bihor" publicate de Academia Romînă în 1913 pînă la ultimele scrieri, l-am citit cu interes reînnoit. Transcrierile și analizele lui folcloric-muzicale ne-au fost îndreptar. Constituie și azi cea mai elocventă și vastă frescă a cîntecului popular din fosta monarhie austro-ungară.

Bartok a statornicit un sistem științific minuțios de transcriere cu ajutorul fonografului. Comentarul estetic-istoric al stilurilor folclorice — cît se poate vorbi de stil la folclor — l-a modificat pe măsura informațiilor pe teren, chiar cînd alții îl anticipau prin publicații scriptice. În anii tinereții și maturității și-a dedicat o energie neasemuită studiului folclorului muzical maghiar. A polarizat în jurul acestuia folclorul popoarelor vecine. Sistemul îi era impus de temperament. Metoda lui e și azi bună. Și a altora poate fi bună. Cîntecului popular din toate colțurile lumii, mereu mai prețuit în marea mișcare de eliberare a popoarelor, îi convine mai mult decît o metodă. Dar în legătură cu folclorul romînesc, Bartok credea că așa trebuie lucrat. În realitate a lucrat cum a putut și cum l-au ajutat prietenii. Colaboratori ca Bîrlea, admiratori, mediatori de sprijin oficial ca Kiriac, Enescu și Brăiloiu.

Valorificîndu-și cu răsunet pe plan artistic internațional cîntecele culese, marele folclorist a obligat pe compozitorii contemporani să-și descopere cu tot mai multă pasiune propriul lor tezaur folcloric. Emulați, folcloriștii romîni nu și-au manifestat entuziasmul pentru Bartók numaidecît dintr-o pornire firească! Și-au exprimat admirația printr-o necesitate dialectică. În procesul de metamorfozare prin contact, trebuie căutată cheia înțelegerii lui Bartok în Romînia. Acest punct de vedere convine unei fructuoase discuții, nu numai muzicologiei romînești ci și (pe plan mai larg) istoriei muzicii universale. Discuțiile ce vor urma, vor însemna un succes al Editurii Muzicale pe termen lung.

La prima invitație a răspuns folcloristul Tiberiu Alexandru. Broșura sa de care ne ocupăm în această recenzie are caracter omagial. Apele ei sînt însă tulburate de unele intervenții critice de nivel scăzut. Ceea ce rămîne pozitiv în lucrare e partea de traduceri a textelor bartokiene, partea de prezentare strict informativă și unele străduințe lăudabile de discernare a rezultatelor lui Bartok. Uneori excesul de statistică obosește și nu ajută la înțelegere. De pildă, înșiruirea pe 9 pagini a numirilor romînești și maghiare ale satelor (vreo 150) pe unde a trecut Bartok. N-ar fi fost mai grăitoare o hartă a regiunilor romînești cercetate, cu un itinerar consemnat de o linie cu săgeți?

Părăsind caracterul omagial și metoda descriptivă, T. A. intervine cu judecăți proprii. N-ar fi fost mai corect științific să se facă atunci o clară delimitare a materialului Bartok de cel al prezentatorului? C. Brăiloiu, fostul profesor al lui T. A.

T. A. își dă însă de-a dreptul în petec atunci cînd, părăsind stilul mediocru, nu-și poate păstra gîndul într-o „aurea mediocritas". Și anume, atunci cînd își arogă dreptul de a condamna pe Bartok pentru presupuse greșeli ideologice.

Citim astfel cu uimire la pag. 94: „Nu a scăpat în trecut de unele concepții discutabile..." iar mai departe: „Chestiunea înrîuririlor a privit-o de pildă dintr-un punct de vedere îngust, bucurîndu-se cînd putea să constate o situație relativ avantajoasă" pentru folclorul maghiar. Orice patriot se bucură cînd constată superioritatea — chiar „relativ avantajoasă" — a poporului său pe orice plan de producție, creație și activitate. De cînd un asemenea punct de vedere e îngust? În lucrarea lui Bartok „Cîntecul popular maghiar și al popoarelor vecine" (1934), găsim pasaje care ne arată categoric pe marele folclorist maghiar, patriot militant. De pildă: „Care poate fi cauza că locuitorii romîni de pe unele teritorii au trăit dintr-un punct de vedere muzical într-o legătură atît de strînsă cu locuitorii maghiari de pe teritoriile vecine iar în alte regiuni dimpotrivă într-o completă izolare? Oare acest fapt nu este în legătură cu întîmplarea stabilirii acestora, cu timpul stabilirii etc. ?... Cercetarea folclorului comparat nu este o știință atît de abstractă și fără țintă ci se poate integra în rîndurile celorlalte științe mai practice și poate avea influență în rezolvarea unor probleme ce interesează marile mase" (pag. 31 din traducerea lui A. Vicol).

EM. RIEGLER-DINU

Tipărituri de muzică ușoară

Editura Muzicală, 1958

Răsfoind buchetul de note muzicale în genul muzicii ușoare apărute în ultima vreme la Editura Muzicală, ne atrag atenția din capul locului următoarele titluri: „Nopți cu lună-n București", „Intră luna pe fereastră" și „Noapte fără lună", editate toate cam în aceeași... lună. S-ar putea crede că cei trei poeți au colaborat la un „ciclu al lunii"; dar probabil că nu așa s-au întîmplat lucrurile, la mijloc fiind doar fantezia... de care autorii textelor nu prea fac abuz.

„Nopți cu lună-n București" de Sile Dinicu pe versuri de Cristian Demco, este o partitură cu evidente calități. Melodia, bine cunoscută publicului nostru, este sinceră, bine proporționată, bucurîndu-se de o unitară și accesibilă scriitură pianistică realizată cu meșteșug. O discretă linie polifonică pigmentată, pe alocuri de acorduri alese cu gust, își face loc lăsîndu-se auzită. Versurile impresionează plăcut prin muzicalitatea și conținutul lor senin.

O copertă reușită ne prezintă melodia de succes „Intră luna pe fereastră" de Emanoil Ionescu pe versuri de Harry Negrin. Compozitorul nu-și dezminte nici aici calitatea sa primordială: aceea de melodist. Cîntecul se distinge prin căldură și spontaneitate (pe alocuri chiar prea multă spontaneitate). Pare-se că în elanul creator, compozitorul nu a dăltuit îndeajuns ideea muzicală, lăsînd-o, în unele momente, pradă unor formule uzate. Dacă atacul de refren și secvența sa conving din punct de vedere muzical, a doua semifrază, deși foarte firesc legată

de antecedent, este mai puțin originală, amintind un gen de muzică inactual. De asemenea, cupletul ne pare lipsit de pregnanță avînd ca justificare poate doar faptul că este o pată albă care prin contrast dă relief refrenului. Deși pe partitură este indicația „Slow-fox“, atît prin scriitură cît și prin armonizarea mai ales a cadențelor, piesa are caracter de tango. Basul static, armonizarea pe alocuri palidă și scriitura neunitară, din cauza abordării a prea multor procedee, ni se par a fi punctele nevralgice ale piesei. Versurile sînt parcă înadins făcute să contrazică frazarea și accentele firești ale melodiei. De pildă : „Intră luna pe fereastră / Intră-n odăi...ța noastră“. Credem că o mai mare exigență din partea ambilor autori nu poate decît să ajute ca, în viitor, lucrările lor să se bucure pe lîngă succesul mare de public, și de un nivel artistic ridicat.

„Noapte fără lună“ de Noru Demetriad este o piesă de atmosferă, prezentînd multe aspecte valoroase. Ne referim îndeosebi la capul de refren, pregnant, sugestiv, care izbucnește ca un strigăt de durere, impunîndu-se ca cel mai puternic moment al piesei. Din punct de vedere armonic și melodic își dau întîlnire aici o varietate de stiluri. Capul de refren — mai cu seamă în primele două măsuri — cu accente puternice, patetice, cu o ritmică originală și dură este pus, în următoarele măsuri, alături de un aluat melodic amintind romanța veche duioasă și călduță. Împreună cu fragmente armonizate în cvartet, întîlnim altele supuse unei tratări armonice fie tonale, fie modale. Pentru o mai mare unitate a piesei ar fi fost de dorit ca intervențiile instrumentale sub formă de imitație care apar în decursul desfășurării muzicale să fi fost făcute de asemenea în cvarte. Versurile au muzicalitate și ajută la adîncirea atmosferei. Cupletul însă apare destrămat, fiecare vers aducînd un alt crîmpei de idei : „Nopțile calde senine, le-ntunecă așteptarea / Cînd ești departe de mine, dorul mi-e rîndunea / Spre tine vîntul se-ndreaptă, purtîndu-mi chemarea / Inima mea te-așteaptă, rămîi lîngă ea“...

Din spectacolul „Bucureștiul rîde, cîntă și dansează“, Editura Muzicală ne prezintă, cu copertă atractivă, melodia : **„Cînd dansez cu el“ de Florentin Delmar** pe versuri de Eugen Mirea.

Deși scrisă în formă obișnuită — cuplet refren —, această piesă prezintă particularitatea că refrenul este un vals dansant, în timp ce cupletul este rubato, fiind adecvat necesităților scenei. Contrastul dintre părți este puternic, fără să stingherească însă unitatea lucrării. Din punct de vedere muzical, cupletul nu are mari pretenții. El ilustrează cu grație textul, dîndu-i posibilitatea să-și valorifice „poantele“ în condiții optime. Refrenul ne încîntă cu melodia sa caldă și plină de o noblețe firească. Nu trebuie să căutăm aici armonii extravagante și întorsături de frază neașteptate, pentru că ideea cîntecului este atît de sinceră și directă, încît imprimă această temă întregii lucrări. Strînsa înțelegere și colaborare între autori se face simțită chiar la o sumară cercetare : în refren textul ilustrează muzica iar în cuplet, muzica subliniază textul. Este de relevat un procedeu destul de neobișnuit care, tratat aci cu multă abilitate, nu strică echilibrul piesei : refrenul în loc să apară în aceeași tonalitate, apare în subdominantă. Ideea cupletului, deși nu este nouă (ne referim la cîntecul „Ce-i al meu al meu rămîne“ din revista „Ce faci astăseară“ de același autor), capătă un aspect propriu. În ceea ce privește refrenul, versurile îmbracă ideea muzicală cu straie potrivite și reușesc, fără prea multe imagini, să fie pline de farmec.

„Cine n-a iubit măcar odată“, este unul din cele patru cîntece din spectacolul „Între noi femeile“ semnat de H. Mălineanu și Jack Fulga, tipărite de Editura Muzicală și care a cucerit de pe acum inima amatorilor de muzică ușoară.

Editarea promptă a acestor piese (chiar în seara premierei spectacolului puteau fi cumpărate în holul teatrului) este un fapt care trebuie salutat cu tot entuziasmul.

Întorcîndu-ne la piesa susmenționată, considerăm că valoarea ei constă îndeosebi în ritmul vioi, melodia plină de bună dispoziție și nerv, cît și în suflul ei contemporan. Scriitura este simplificată la un maximum, astfel că execuția pianistică este la îndemîna oricui. Textul este puțin întortochiat, prozaic și abundă în cuvinte greu de asociat cu muzica : **„Cît nu știi *ce-i aia*“ și mai departe :** „Iubitule dragă, o viață întreagă sau mă rog cît o fi, eu te voi iubi“. Credem că se iau lucrurile prea ușor. Chiar dacă iubitului îi mai adaugi și un „dragă“, diminuînd deci greutatea primului epitet, tot nu va fi poate dispus să te tocmești cu el, dîndu-i viața întreagă pentru ca mai apoi să-i mai „ciupești“ ceva cu un „mă rog cît o fi“. Dacă aceste lucruri pot trece neobservate pe scenă, ele fiind cîntate într-o succesiune rapidă și escamotate de interpret și înscenare, pentru tipar, situația se schimbă.

„Mica serenadă“ — altă piesă din spectacolul „Între noi femeile“ — se prezintă, din punct de vedere al textului, mult mai îngrijit. Melodia este diafană și se desfășoară lin ca un legănat de apă. Refrenul a fost conceput pentru duet, iar cupletul pentru solo, bineînțeles totul putînd fi cîntat și pe o voce. Această piesă îmbogățește repertoriul nostru cu un duet, de care duce lipsă. Este credem, indicat ca și altor melodii, cînd aceasta este posibil, să li se însumeze o a doua voce, în așa fel încît să răspundă mai multor necesități.

În afară de piesele mai sus citate și de tangoul „Cum să fac să mi te scot din gînd“ din același spectacol, s-a mai editat și romanța „Am început să-mbătrînesc“. Coperta foarte frumoasă și semnificativă prezintă o și mai frumoasă melodie și un text la același nivel. Această piesă a și intrat în patrimoniul public, constituind una din puținele romanțe valoroase scrise în ultima vreme. Melodia inspirată a acestei piese merge direct la inima ascultătorului, iar textul, cu o adîncă putere de pătrundere psihologică, dezvăluie taine pe care puțini... vîrstnici au curajul să și le mărturisească. O analiză în detalii nu are rost căci procedeele întrebuințate nu aduc nimic nou genului, decît cîteva împrumuturi făcute din muzica de dans, care rămîn însă palide față de vigoarea cu care se impune melodia și versul. Considerăm această lucrare ca o realizare deosebită în creația talentatului compozitor H. Mălineanu. Colaboratorul său J. Fulga dovedește, prin aceste versuri, un condei cu resurse, lucru care cîntărește mult dar și obligă...

PUIU RUBINSTEIN

Cuprinsul

Un neprețuit ajutor în orientarea muzicii noastre *(pag. 1)*

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 28 mai 1958 cu privire la îndreptarea greșelilor în aprecierea operelor „Marea Prietenie”, „Bogdan Hmelnițki” și „Din toată inima”. *(pag. 10)*

Realismul și caracterul popular — drumul muzicii sovietice. *(pag. 11)*

PROBLEME ȘI DISCUȚII

J. V. Pandelescu

„Muzică, dans, antren, bucătărie îngrijită...” *(pag. 18)*

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenaclul consacrat oratoriului „Miorița” de Anatol Vieru *(pag. 26)*

Cenaclul de cîntece de masă în cinstea zilei de 1 Mai *(pag. 27)*

Cenaclul subsecției de fanfară *(pag. 27)*

CREAȚIA ROMINEASCĂ

Arminiu Cassvan

Etape în creația lui Constantin Silvestri *(pag. 28)*

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

Nicolae Chițoran

La sărbătorirea maestrului Dimitrie Gh. Dinicu *(pag. 36)*

CONCERTE-SPECTACOLE

OASPEȚI: Filarmonica din Philadelphia — *George Georgescu* — (pag. 38); Robert Soëtens — *J.-V. P.* și *Fr. Sch.* — (pag. 38); Concerte dirijate de George Georgescu — *Zeno Vancea* — (pag. 39); „Luceafărul” de Pascal Bentoiu în prima audiție — *Fr. Schapira* — (pag. 40); „Bal mascat” de Giuseppe Verdi pe estrada Ateneului — *Al. Colfescu* — (pag. 40); Din activitatea profesorilor de muzică — *Al. Schmidt* — (pag. 41); Note din Craiova și Sibiu — *Boris Chelaru, W. Aichelburg* — (pag. 42).

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale *(pag. 42)*

PREZENȚE ROMINEȘTI PESTE HOTARE

Valentin Gheorghiu (pag. 43); Ion Voicu (pag. 43); Mîndru Katz (pag. 44); Mircea Basarab (pag. 44); Muzică romînească la Viena ... și Weimar (pag. 44).

RECENZII

Tiberiu Brediceanu: 170 melodii populare romînești din Maramureș, E.S.P.L.A., 1957 (pag. 45); Tiberiu Alexandru: Bela Bartók despre folclorul romînesc, Editura Muzicală, 1958, — *Em. Riegler-Dinu* (pag. 46). Tipărituri de muzică ușoară — *Puiu Rubinstein* — (pag. 47).

Supliment

Piese vocale și instrumentale de Paul Richter

40 pagini 6 lei

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct)

I. P. 2, c. 2063

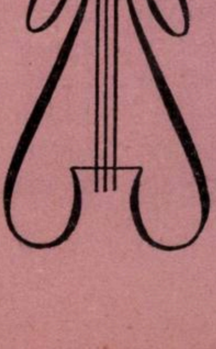
BIBLIOTECA „ASTRA” SIBIU

PIESE VOCALE
ȘI INSTRUMENTALE

DE

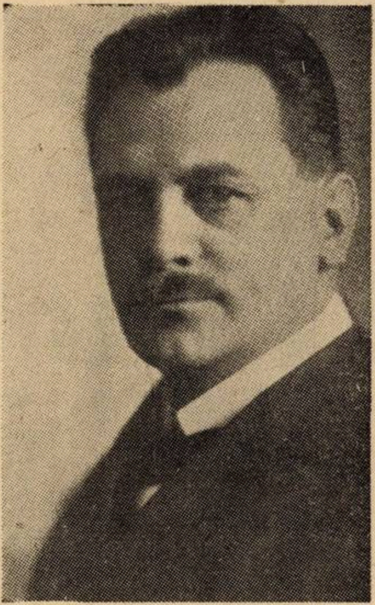
PAUL RICHTER

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU



Dep.
1958/6

PAUL RICHTER



Creaţia compozitorului transilvănean Paul Richter apare strîns legată de epoca şi de locul său de baştină. In lucrările sale se resimt influenţele marilor maeştri de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, începînd cu Wagner, Berlioz şi Ceaikovski, continuînd cu Schumann, Brahms, Liszt şi încheind cu Dvorak şi Richard Strauss. Şi, cu toate acestea, Richter nu este nici eclectic nici epigon. Toate cuceririle şi caracteristicile timpului său ajung în expresia muzicală a lui Paul Richter la un ton personal limpede şi convingător, plin de farmec şi vitalitate, care pare să-şi aibă izvorul într-o adîncă legătură cu patria sa. Această personalitate a sa nu e destul de puternică pentru a creia un stil nou, dar posedă totuşi o originalitate, care transmite în mod viu asupra ascultătorului valorile dobîndite de o fire de muzician autentic.

Astfel, din punct de vedere al evoluţiei muzicale, în timpuri de radicale transformări, muzica lui Paul Richter aduce o caracteristică contribuţie a unei populaţii restrînse, dar cu puternice tradiţii muzicale, care, deşi influenţată din toate părţile, din răsărit şi apus, din nord şi sud, a putut totuşi să pună în valoare nota sa specific transilvăneană.

Nu din întîmplare compozitorul şi-a dedicat întreaga activitate — cu excepţia primilor ani de studiu şi a ultimilor ani de viaţă — oraşului său natal. Paul Richter s-a născut la 28 august 1875 în Braşov (Oraşul Stalin), ca fiu al casierului municipal. Tatăl său, el însuşi înzestrat din punct de vedere muzical şi interesat în această direcţie, a dat primele lecţii de pian fiului său, deosebit de talentat. Mai tîrziu el îl încredinţă pentru perfecţionare (pian, vioară, teorie), strălucitului pedagog şi compozitor Rudolf Lassel, care pe atunci funcţiona ca profesor de muzică la liceul „Honterus" şi, în acelaş timp, ca organist la vechea şi vestita orgă a Bisericii Negre. Mai multe compoziţii de mai tîrziu (două preludii şi un concert pentru orgă şi orchestră), unele adaptări pentru orgă din lucrările de tinereţe, ca şi talentul excepţional al lui Richter, pentru improvizaţii libere, pe teme proprii sau pe teme date (mai ales cîntece populare transilvănene), îşi au izvorul, desigur, în experienţa acestor ani de tinereţe.

După absolvirea liceului braşovean „Honterus" (1886—1894), la îndemnul părinţilor săi, tînărul Richter se dedică mai întîi studiului medicinii. După scurt timp însă, pilda profesorului său Lassel îl îndreptă spre Conservatorul din Leipzig, unde a studiat între anii 1896—1899, mai ales cu profesorii Salomon Jadassohn, Karl Reinecke, Oskar Paul şi alţii.

Impresii şi stimulente deosebit de durabile, au exercitat asupra tînărului dirijor vestitele concerte din Leipzig, date sub conducerea lui Arthur Nikisch, în sala „Gewandhaus".

În anul 1900 Paul Richter se întoarce în oraşul său natal, unde preia conducerea corului „Asociaţiei corale bărbăteşti din Braşov", care juca un rol important în viaţa muzicală şi socială de atunci. Acestei asociaţii corale i s-a alăturat un cor corespunzător feminin, astfel încît pe lîngă obişnuitele coruri a capella, se studiau profund cantate şi oratorii, şi chiar opere, după obiceiul de atunci. Richter a reuşit în scurt timp să ridice corul la înălțimea destoiniciei sale. El a prezentat cu mult succes, lucrări mari ca: „Elias" de Mendelssohn, „Anotimpurile" de Haydn, „Clopotul" de Max Bruch, „Recviemul german" de Johannes Brahms, „Cruciada copiilor" de Gabriel Pierné, și opere ca: „Fidelio" de Beethoven, „Freischütz" de Weber, „Olandezul sburător" și „Tannhäuser" de Wagner.

In afară de aceasta, el dărui și dedică corului o serie întreagă de compoziții proprii, pentru diferite formații ale corului bărbătesc, feminin și mixt, pentru cvartet vocal, cu sau fără acompaniament. In prezentul caiet sînt cuprinse două din aceste coruri bărbătești, care îmbină — după uzul caracteristic al creației lui Richter — vechea tehnică a madrigalului, cu practica armoniei moderne. El a îmbogățit literatura corală transilvăneană și în anii de mai tîrziu, pe cînd se afla, pentru scurt timp, la asociația muzicală „Hermania" din Sibiu, cu lucrări remarcabile. Un exemplu strălucit al acestei perioade de creație ne dă balada „Podul de pe Tay" („Die Brück am Tay" — pe un text de Theodor Fontane), pentru cor mixt a capella, care se distinge nu numai prin expresivitate și forță dramatică, ci și prin problemele dificile, dar deosebit de folositoare, de tehnică corală, pe care le pune.

Din păcate însă, Paul Richter nu era totdeauna bine inspirat în alegerea textelor pentru corurile sale, a căror importanță o subestima. Părerea lui, după propriile sale cuvinte, era că, orice text — tipărit sau netipărit, cu sau fără rimă, frumos sau banal — poate fi pus pe note. Dealtfel el a și aplicat această idee, punînd adeseori pecetea farmecului și personalității sale muzicale pe cuvinte și texte care, într-adevăr, nu meritau aceasta. Dintre acestea fac parte un întreg șir de cvartete vocale, mai ales pentru voci bărbătești, ca și mai multe lucrări instrumentale, care își datoresc apariția numai diferitelor relații de societate ale compozitorului. Și liedurile cu acompaniament de pian suferă uneori din cauza nepotrivirii textului. Numărul lor total nu s-a putut stabili pînă acum cu exactitate, întrucît multe piese, din toate perioadele de creație ale compozitorului, se află și astăzi în proprietate particulară; zece dintre ele au apărut, încă în timpul vieții lui Richter, în editura Wilhelm Hiemesch din Brașov. Printre cele mai reușite se află liedurile pe texte chinezești (în traducerea germană a lui Paul Bethge), pe care însuși Richter le-a orchestrat. Două dintre ele sînt incluse (cu acompaniament de pian) în paginile următoare.

Una din cele mai bune lucrări vocale, — și în general unul din punctele culminante ale creației lui Richter, este „Cantata funebră" („Trauerkantate"), pentru solo de sopran și bas, cor mixt și orchestră. Richter a scris-o cu ocazia morții unui prieten. Deși lucrarea trădează în mod vizibil influența recviemului lui Brahms, cantata, căreia Richter însuși i-a alcătuit și textul, este cea mai reprezentativă lucrare pentru afirmarea personalității compozitorului.

In primul război mondial Paul Richter a fost mobilizat timp de patru ani în serviciul militar. Abia în 1918 a putut să-și reia activitatea muzicală în orașul său natal, în calitate de capelmaistru al orchestrei orășenești și totodată ca dirijor al Societății Filarmonice. De aici încolo, preocuparea sa principală se îndreaptă către muzica instrumentală și, înainte de toate, simfonică, după cum ne dovedesc propriile sale creații.

Concertele filarmonicii din Brașov (Or. Stalin) au devenit, sub conducerea lui Richter, un factor important al întregii vieți muzicale din Transilvania și s-au bucurat de o considerație deosebită dincolo de zidurile orașului, ba chiar dincolo de granițele țării. Mulțumită străduințelor și relațiilor sale pe tărîmul muzicii, în orașele Transilvaniei au concertat soliști și dirijori renumiți în toată lumea, ca Richard Strauss (1921), Felix Weingartner (1922) și George Eenescu (1923). Orchestra întreagă a întreprins sub bagheta sa turnee artistice la Ploești, București, Constanța (1922), și apoi prin orașele transilvănene (Sibiu, Sighișoara ș. a.). De asemerea Richter a inițiat și condus festivități muzicale comemorative în cinstea lui Beethoven (1920 și 1927), Schubert (1928), Jahann Strauss (1925), Richard Wagner (1933), Anton Bruckner (1924), W. von Baussnern (1926).

Concertele cu abonament dirijate de el cuprindeau cele mai de seamă lucrări din literatura orchestrală clasică (de ex. cele nouă simfonii ale lui Beethoven), ca și din cea romantică și mai recentă, pînă la Richard Strauss. Paul Richter a fost invitat ca dirijor atît în fruntea orchestrelor din țară cît și în străinătate, iar lucrările sale au apărut în programele de concert, în numeroase orașe din Romînia, Germania, Austria, Cehoslovacia, etc.

In anul 1939, din motive de sănătate, Paul Richter s-a retras din viața muzicală activă, mutîndu-se la țară, în comuna Cristian, nu departe de Oraşul Stalin. Ca compozitor, a lucrat mai departe, pînă la 16 aprilie 1950, cînd moartea i-a zmuls pana din mînă. La 19 ale aceleiaşi luni, a fost însoţit la locul de veci de o mulţime imensă, în oraşul său natal.

Moştenirea sa muzicală cuprinde un număr mare de lucrări de diferite genuri şi forme, cu excepţia muzicii dramatico-scenice. Partea cea mai importantă o formează cele şase simfonii, dintre care prima, în mi-minor, a fost prezentată în primă audiţie sub conducerea personală a lui Richter, în iunie 1906, de către orchestra filarmonică din Braşov. Ultima simfonie, a VI-a, a scris-o în ultimii ani de viaţă, ea aşteaptă încă prima ei audiţie. Alta, al cărei manuscris a fost trimis în Austria, a fost distrusă în urma unui atac aerian şi poate fi socotită pierdută. Cele două simfonii mai importante sînt a III-a în sol-minor, care a fost prezentată în primă audiţie la Braşov (Or. Stalin), în anul 1926, şi tipărită apoi de către editura „Simrock" (Berlin) şi a V-a în Re-major, care a fost scrisă din însărcinarea municipalităţii oraşului Gera din Thuringia (R. D. G.), la a 700-a aniversare a acestui oraş industrial şi prezentată acolo în primă audiţie.

Cele şase simfonii, care menţin clasica diviziune în patru părţi, au un conţinut expresiv, care captivează imediat pe ascultător şi-l impresionează puternic. Acest lucru reiese şi din comentariul publicat sub influenţa personală a lui Richter, în preajma primei audiţii a simfoniei I, care prezenta ascultătorilor noua lucrare, şi a cărei caracterizări se pot aplica şi celorlalte simfonii ale compozitorului. In simfonia a VI-a, Richter a adăugat şi un cor (probabil pe un text propriu), pentru reliefarea mai precisă a conţinutului ei. Legătura organică a părţilor e realizată mai ales prin revenirea sau prelucrarea unor teme deja enunţate (în felul leitmotivelor wagneriene). Cel mai frumos exemplu în această privinţă este reapariţia temei principale din prima parte, sub forma unui contrapunct la un solo de vioară, în secţiunea centrală din partea doua (andante), a simfoniei a V-a.

Este regretabil că un talent dramatic aşa de puternic ca Paul Richter a renunţat — din lipsa unor texte protrivite, cum spunea el odată — să scrie o operă. Acest talent dramatic l-a dovedit şi în alte lucrări simfonice, ca în balada „Pasărea morţii" („Der Totenvogel") pentru voce şi orchestră (din păcate tot cu un text nepotrivit), sau în poemul simfonic „Contra filistenilor şi bîrfitoarelor" („Wider Philister und Lästerzungen"), în care Richter, după vestitul model al lui Robert Schumann, parodiază cu mult spirit flecăreala nesuferită a concetăţenilor săi, în sfîrşit în diferite uverturi, care, cu toată construcţia lor, după clasica formă de sonată, conţin un substrat programatic fie vesel, fie solemn.

O serie întreagă de alte lucrări vin să întregească bogatul număr de compoziţii simfonice. Printre acestea se află trei „Fantezii" pe cîntece transilvănene, două „Fantezii romîneşti", o „Serenadă în Re-major, şi „Suita carpatică" în Fa major, care poate fi considerată ca una din cele mai de seamă creaţii ale lui Richter. Această lucrare a răsunat pentru prima oară în anul 1932, sub bagheta maestrului George Enescu şi formează o replică carpatină la vestitele lucrări alpine ale lui Richard Strauss („Alpensinfonie") şi Vincent d'Indy („Un jour d'été dans les montagnes"). Richter a caracterizat cîntecul Carpaţilor in modul cel mai fericit, prin folosirea în partea a II-a a suitei, a intonaţiilor simple de fluier ale ciobanilor romîni, dovedind şi aici adîncul ataşament faţă de patria sa.

Amintim, în sfîrşit, concertul pentru orgă şi orchestră (menţionat mai sus), două concerte pentru pian, şi unul pentru violoncel, precum şi diferitele lucrări de muzică de cameră : trei cvartete de coarde (sol-minor, re-minor şi Mi-major), un cvartet cu pian — un cvartet pentru flaut, vioară, violoncel şi pian, un trio cu pian, — partea a doua a acestui trio este prezentată în culegerea noastră o sonată pentru vioară şi pian, şi, în sfîrşit, cîteva mici lucrări mai simple pentru tineret.

Lucrările sale simfonice, care în ultimii ani au fost incluse în programele de concert ale filarmonicilor din Oradea, Or. Stalin, Sibiu şi Cluj, s-au impus de asemenea în străinătate şi în emisiunile radiofonice. Celelalte lucrări ale lui Paul Richter (muzica de cameră, corurile şi liedurile) au fost cîntate aproape numai la noi în ţară, în concertele unor asociaţii corale şi în cercuri particulare.

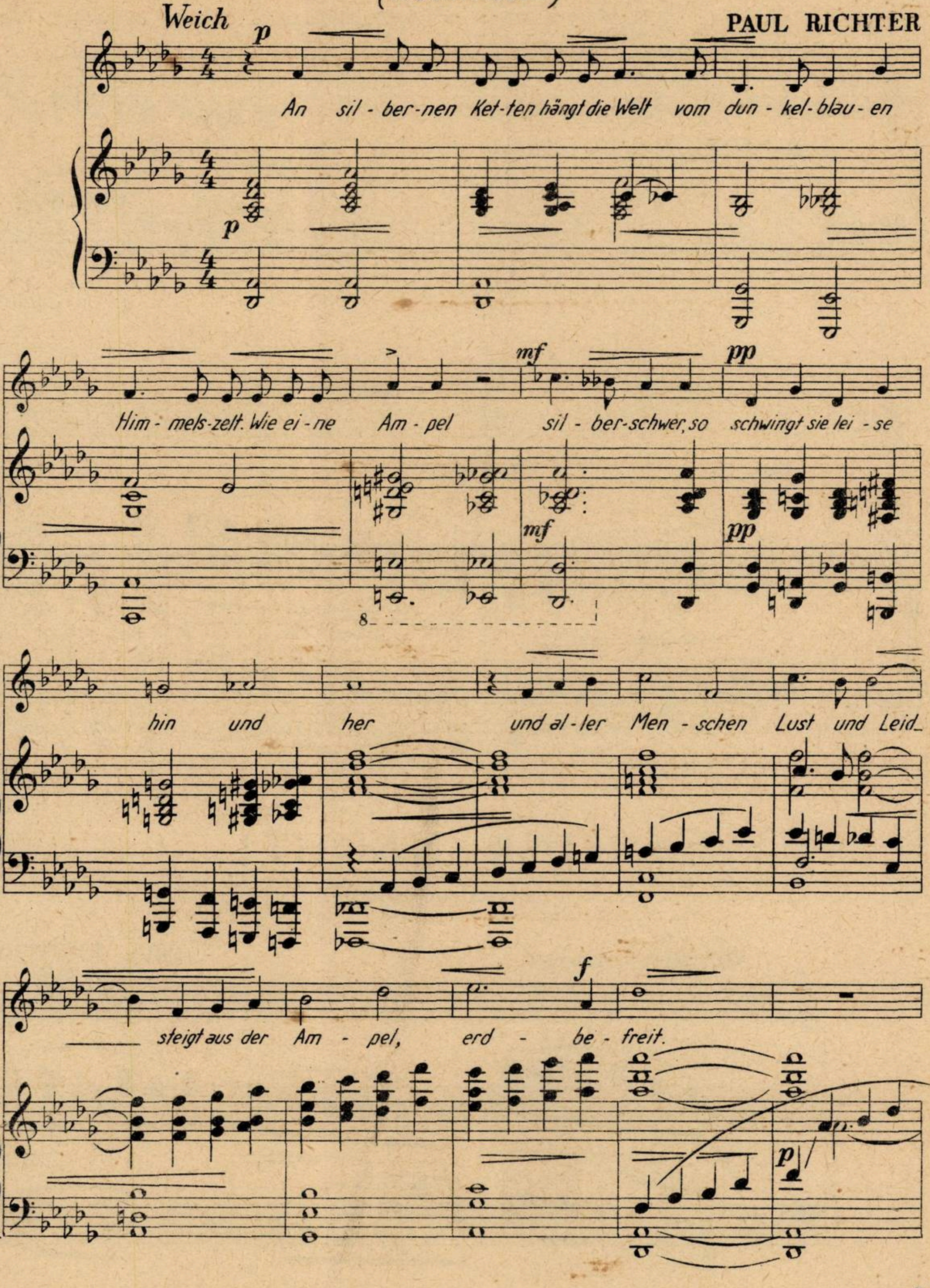
Caietul de faţă, tipărit din iniţiativa Uniunii Compozitorilor din R. P. R. încearcă să evoce aspecte ale operei eminentului compozitor transilvănean şi va servi, sperăm, drept imbold la promovarea creaţiei lui.

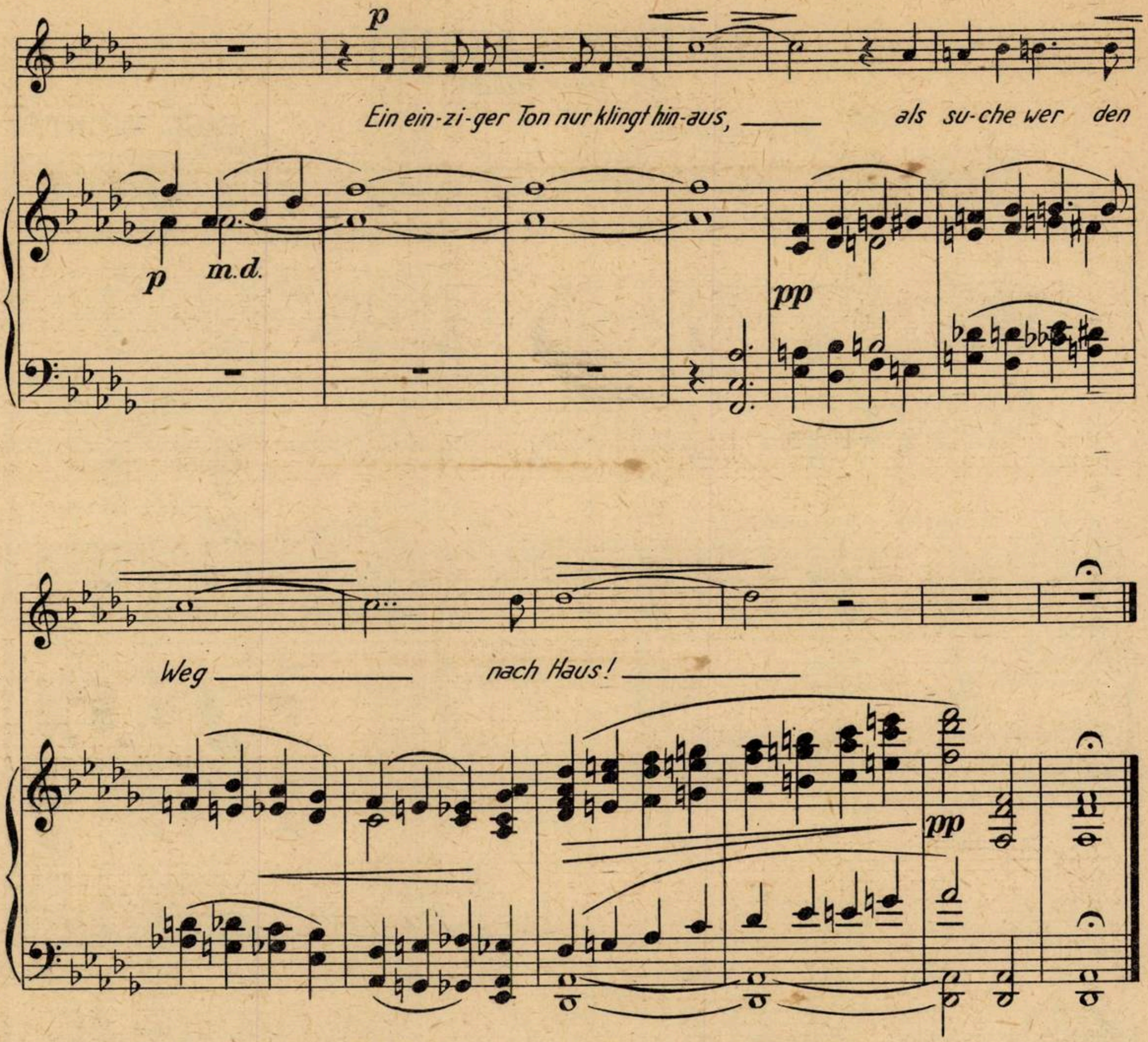
VICTOR BICKERICH

DIE NACHT

(K. ZERKAULEN)

PAUL RICHTER

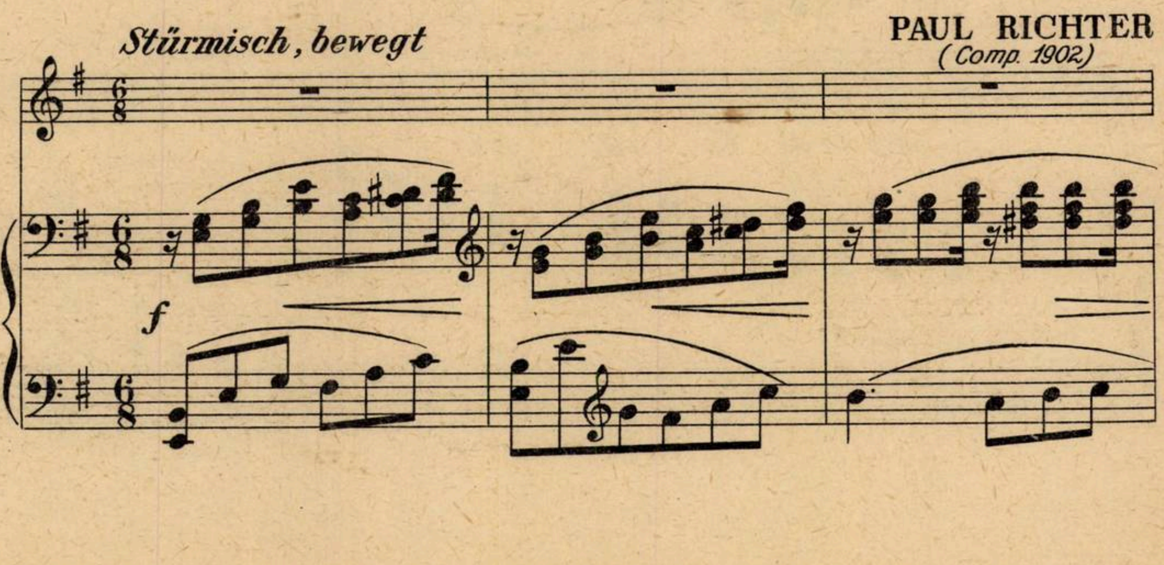

Weich
p
An sil-ber-nen Ket-ten hängt die Welt vom dun-kel-blau-en
Him-mels-zelt. Wie ei-ne Am-pel sil-ber-schwer, so schwingt sie lei-se
mf
pp
8
hin und her und al-ler Men-schen Lust und Leid
steigt aus der Am-pel, erd-be-freit.
f
p

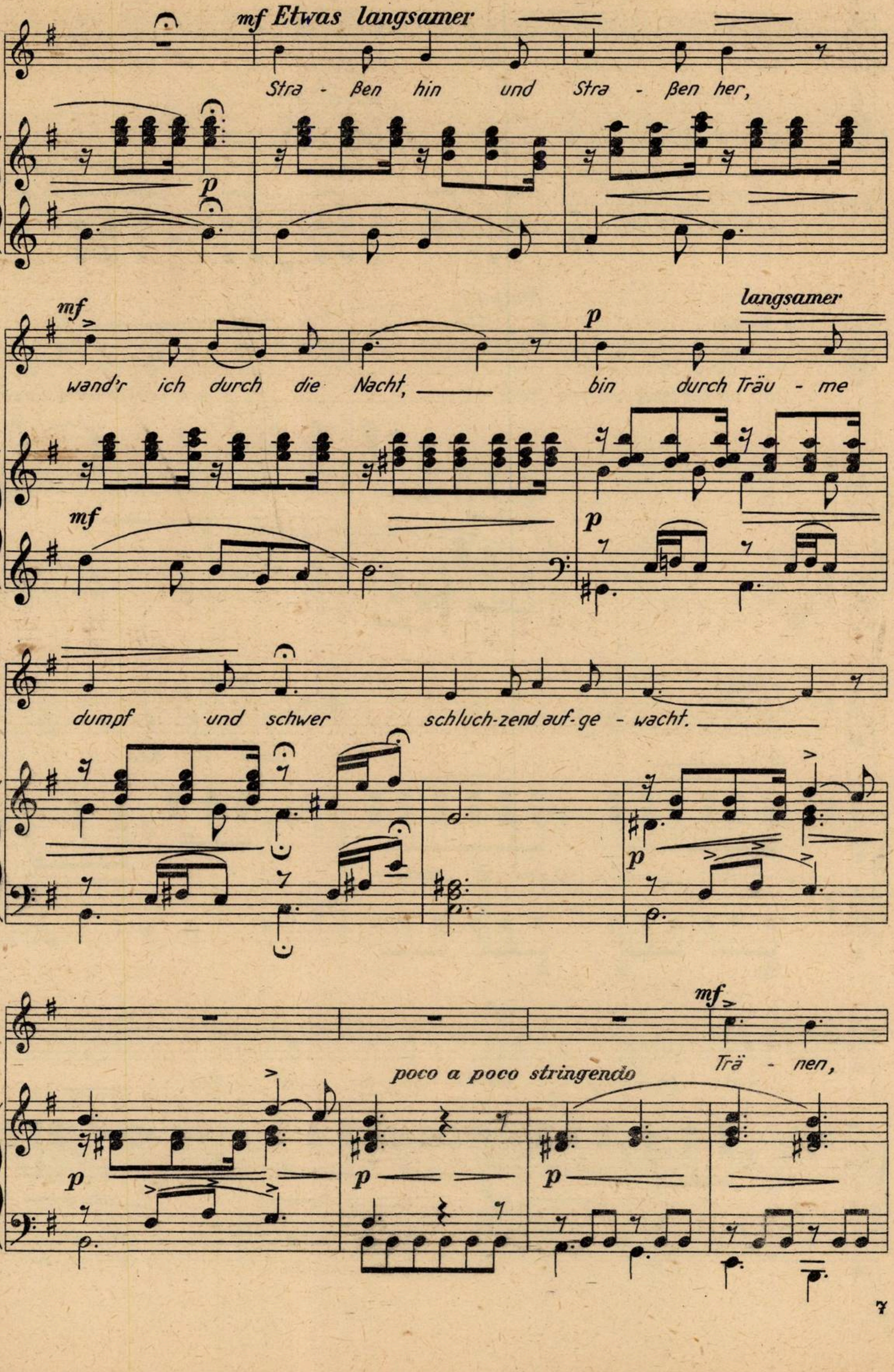

p
Ein ein-zi-ger Ton nur klingt hin-aus, als su-che wer den
p
m.d.
pp
Weg nach Haus!
pp

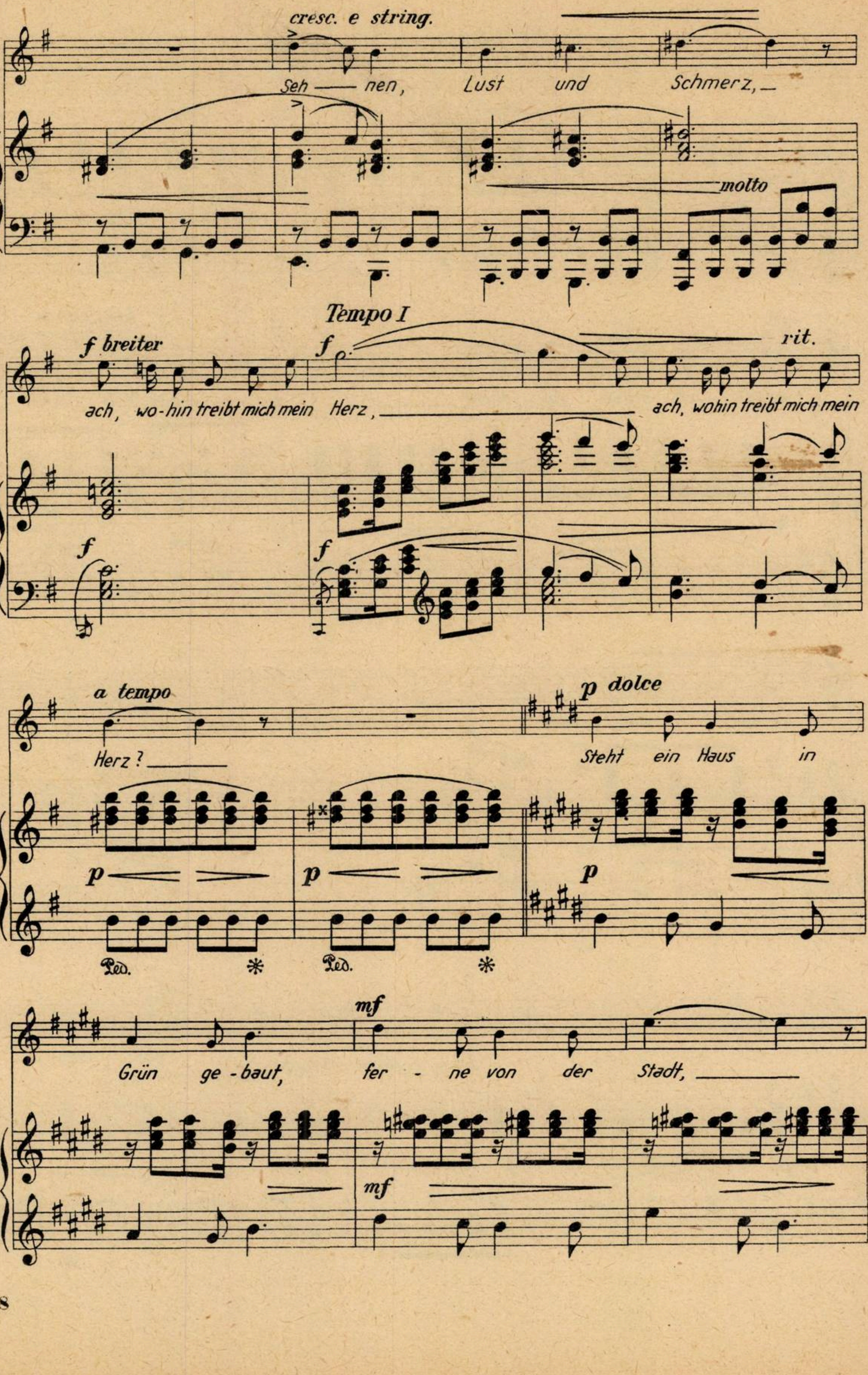
IN DER NACHT!..

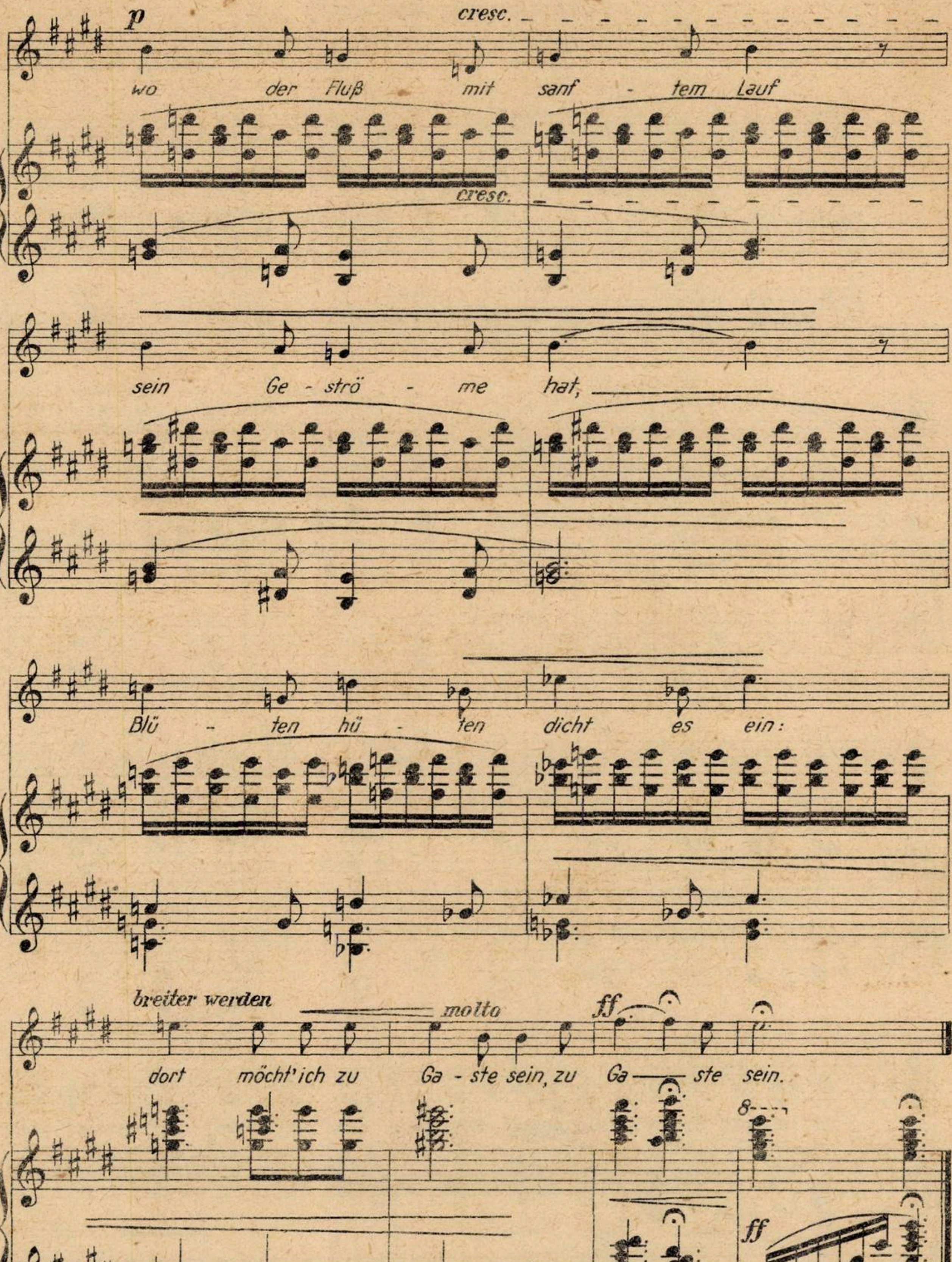
(IULIUS BIERBAUM)

PAUL RICHTER
(Comp. 1902)


Stürmisch, bewegt
f


mf Etwas langsamer
Stra - ßen hin und Stra - ßen her,
p
mf
wand'r ich durch die Nacht, ___
p
langsamer
bin durch Träu - me
dumpf und schwer schluch-zend auf-ge - wacht. ___
p
poco a poco stringendo
mf
Trä - nen,

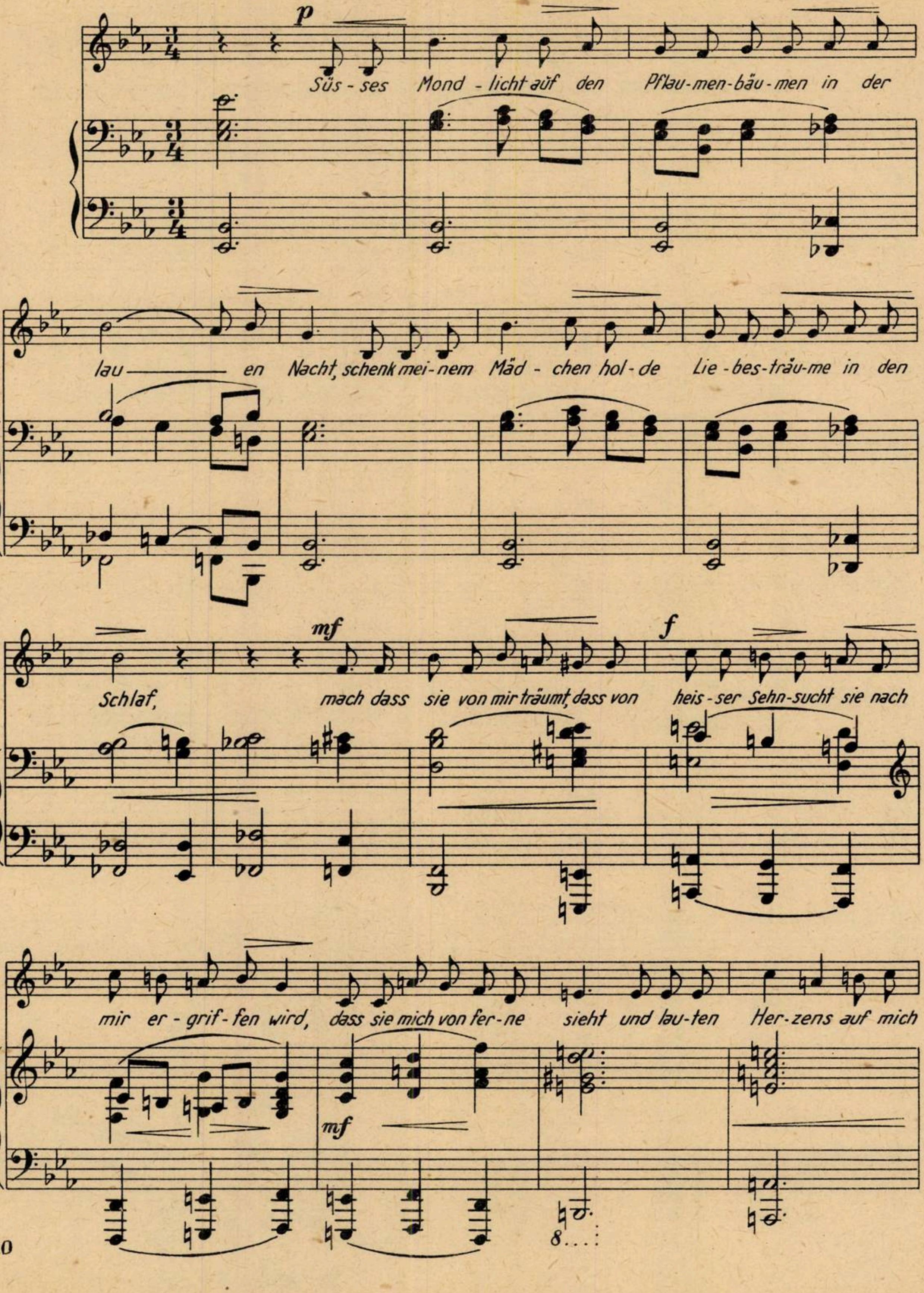

cresc. e string.
Sehnen, Lust und Schmerz, —
molto
f breiter
Tempo I
f
rit.
ach, wohin treibt mich mein Herz, —
ach, wohin treibt mich mein
a tempo
Herz? —
p dolce
Steht ein Haus in
p
Ped.
*
Ped.
*
Grün gebaut,
mf
ferne von der Stadt, —

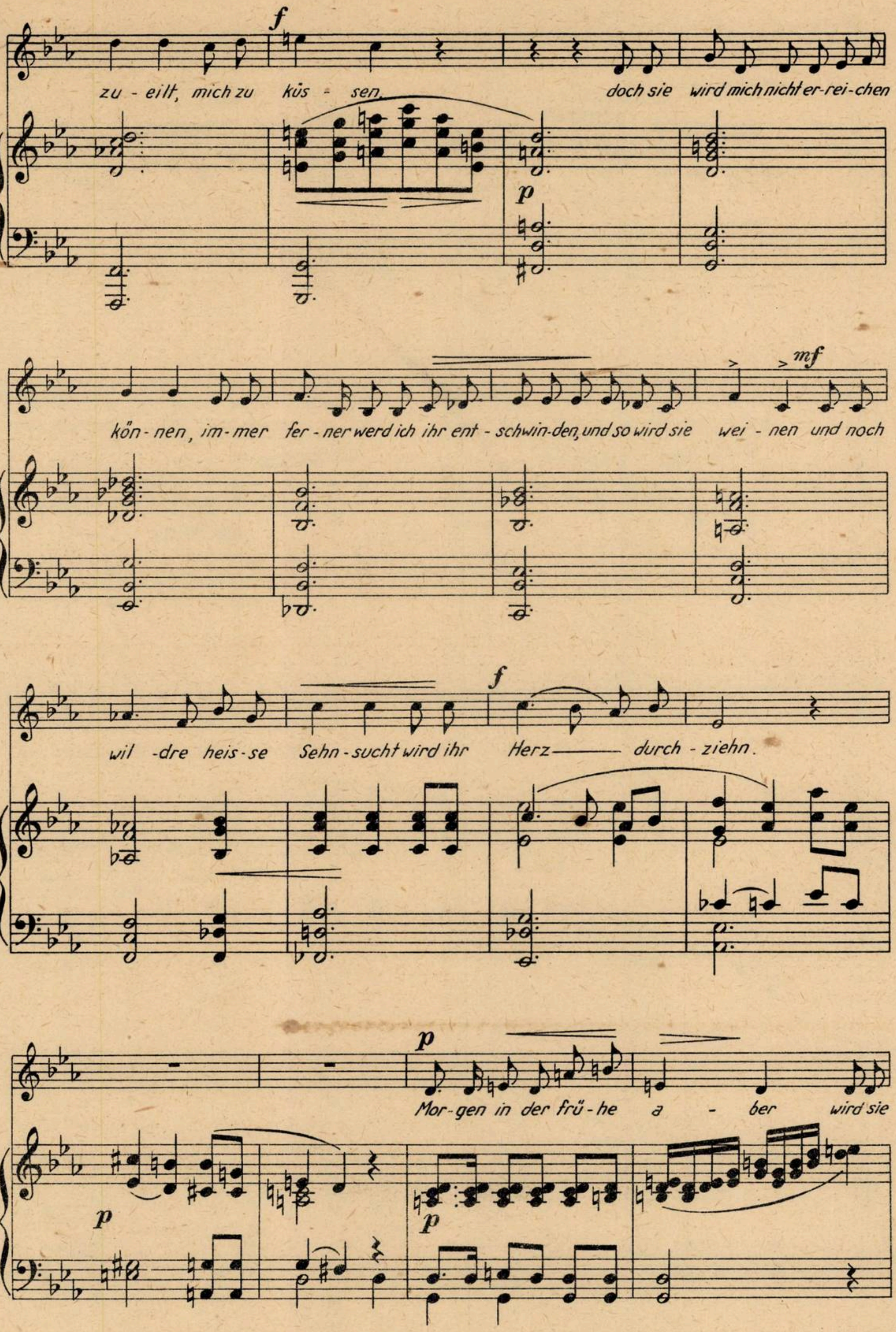

p
cresc.
wo der Fluß mit sanf - tem Lauf
cresc.
sein Ge - strö - me hat,
Blü - ten hü - ten dicht es ein:
breiter werden
molto
ff
dort möcht' ich zu Ga - ste sein, zu Ga - ste sein.
8
ff
Ped. * Ped. * Ped *

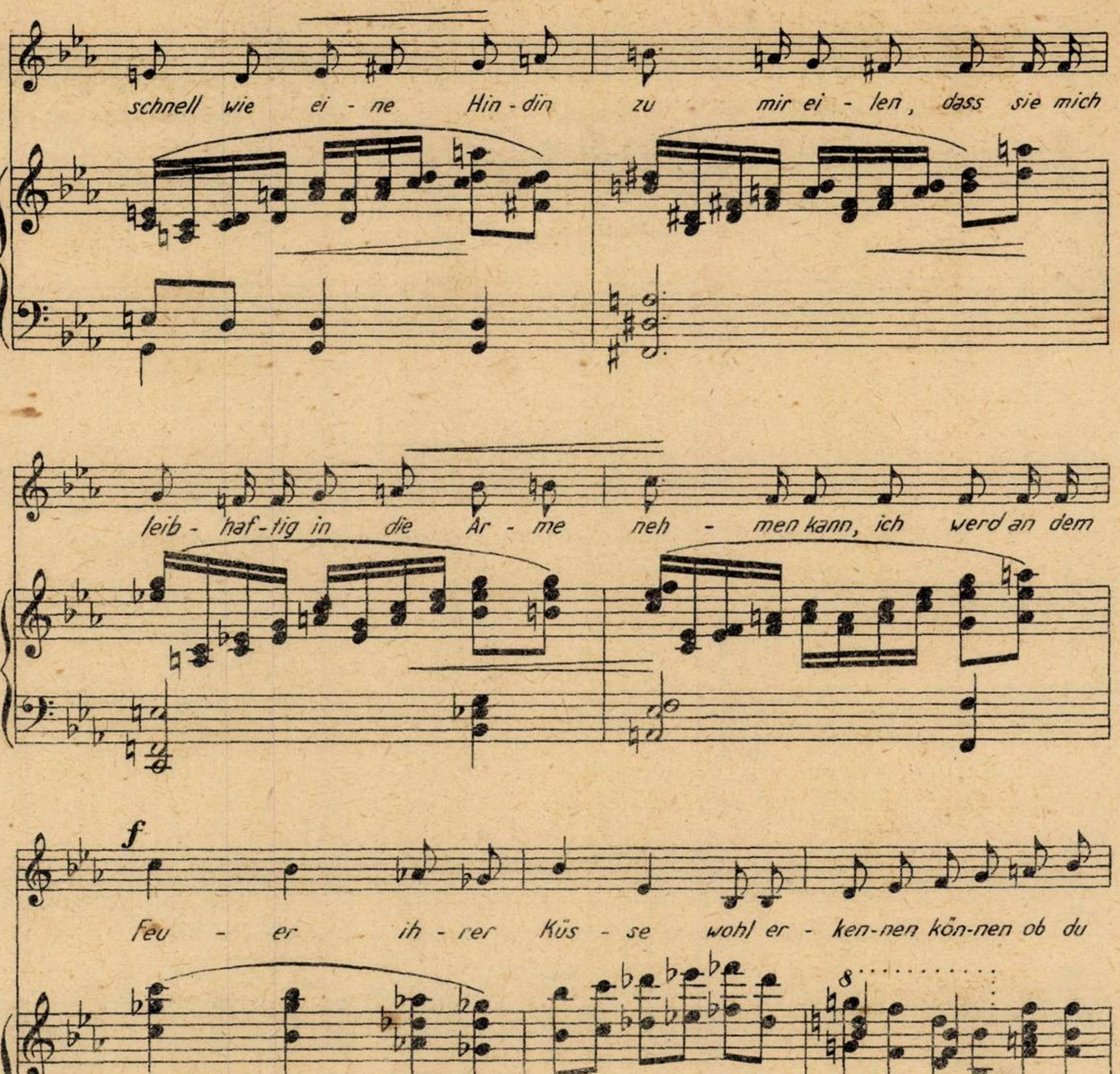
DER WUNSCH DES LIEBHABERS

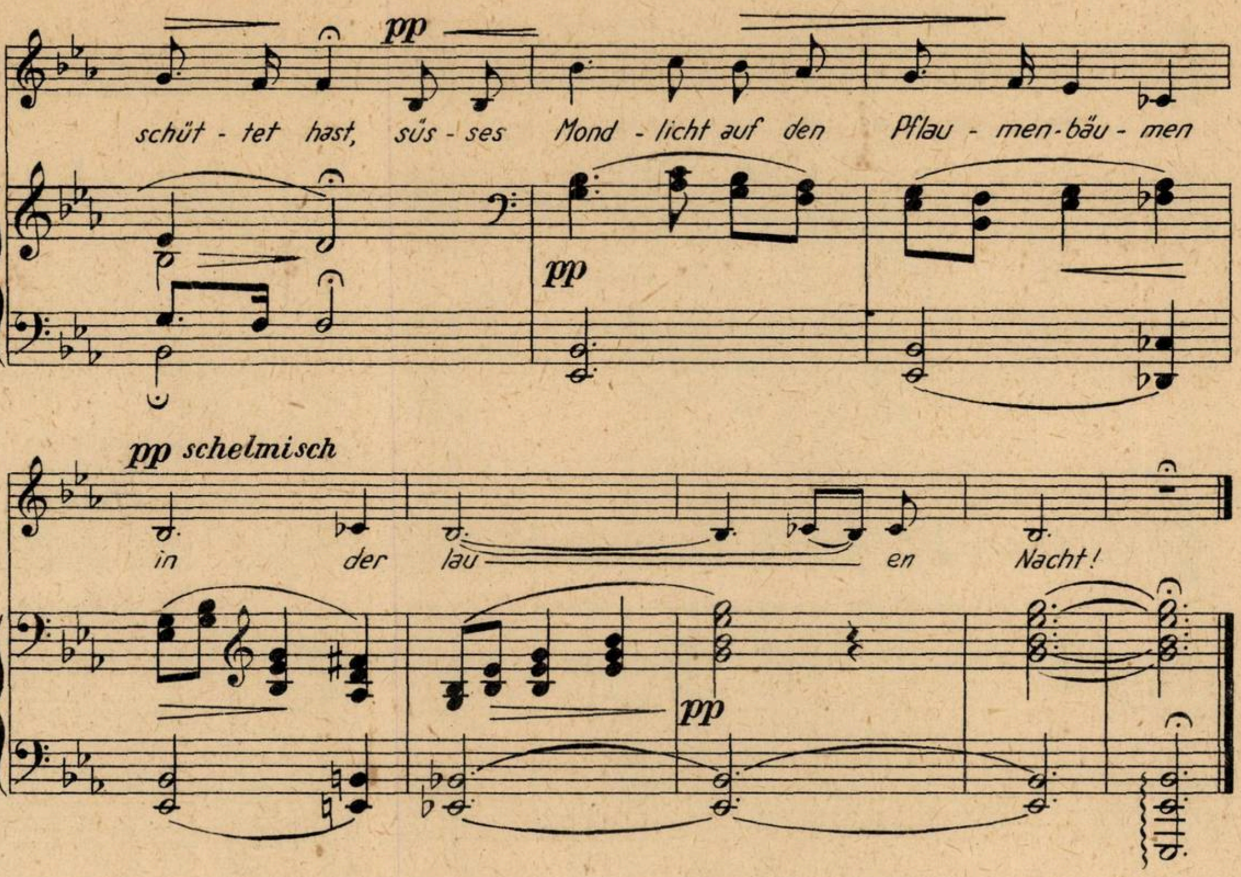
(HUNG - SO - FAN. 1813 - 1861)

PAUL RICHTER


p
Süs - ses Mond - licht auf den Pflau - men - bäu - men in der
lau — en Nacht, schenk mei - nem Mäd - chen hol - de Lie - bes - träu - me in den
mf
f
Schlaf, mach dass sie von mir träumt, dass von heis - ser Sehn - sucht sie nach
mir er - grif - fen wird, dass sie mich von fer - ne sieht und lau - ten Her - zens auf mich
mf
8 . . .


f
zu - eilt, mich zu küs - sen, doch sie wird mich nicht er-rei-chen
p
mf
kön-nen, im-mer fer - ner werd ich ihr ent - schwin-den, und so wird sie wei - nen und noch
f
wil - dre heis - se Sehn - sucht wird ihr Herz durch - ziehn.
p
Mor-gen in der frü-he a - ber wird sie
p
p

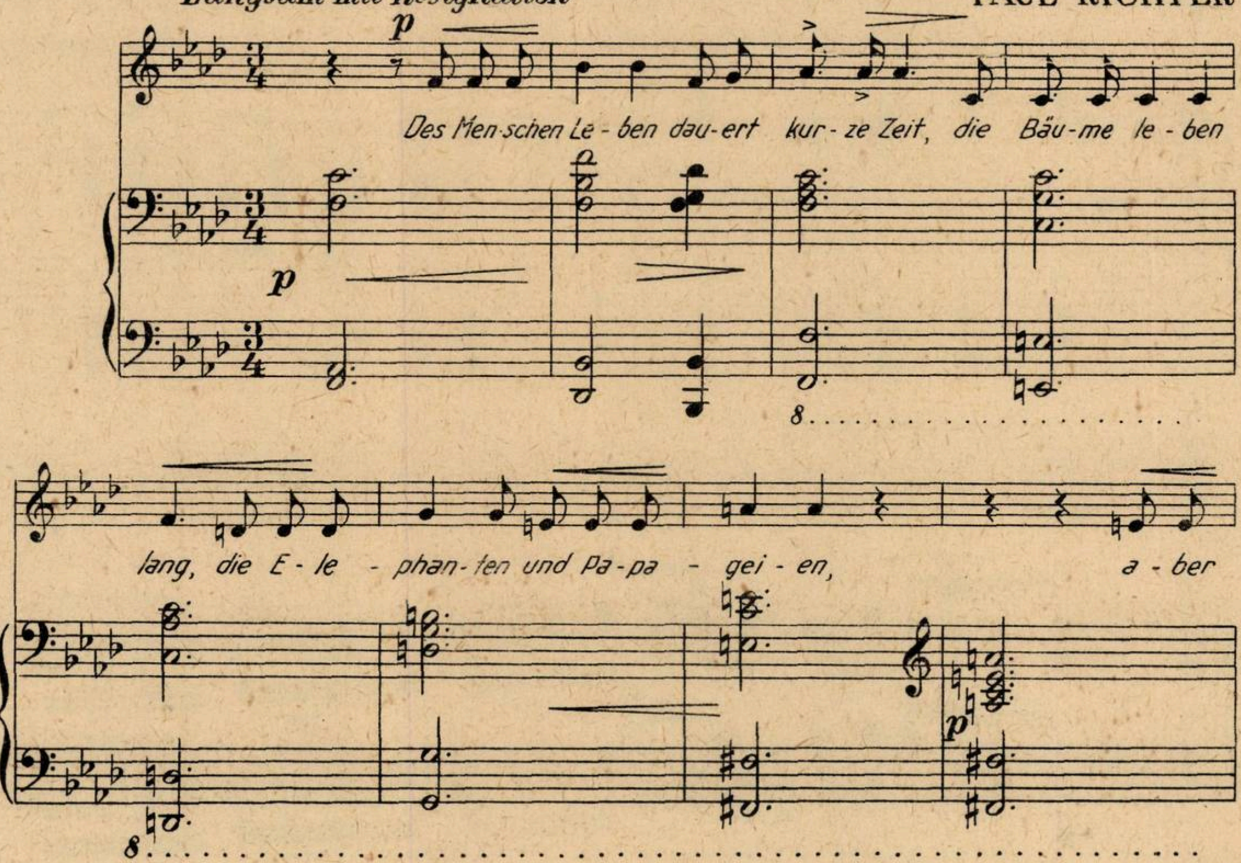

schnell wie ei - ne Hin - din zu mir ei - len, dass sie mich
leib - haf - tig in die Ar - me neh - men kann, ich werd an dem
f
Feu - er ih - rer Küs - se wohl er - ken - nen kön - nen ob du
8
ihr die Träu - me die ich wün - sche wirk - lich in den Schlaf ge -

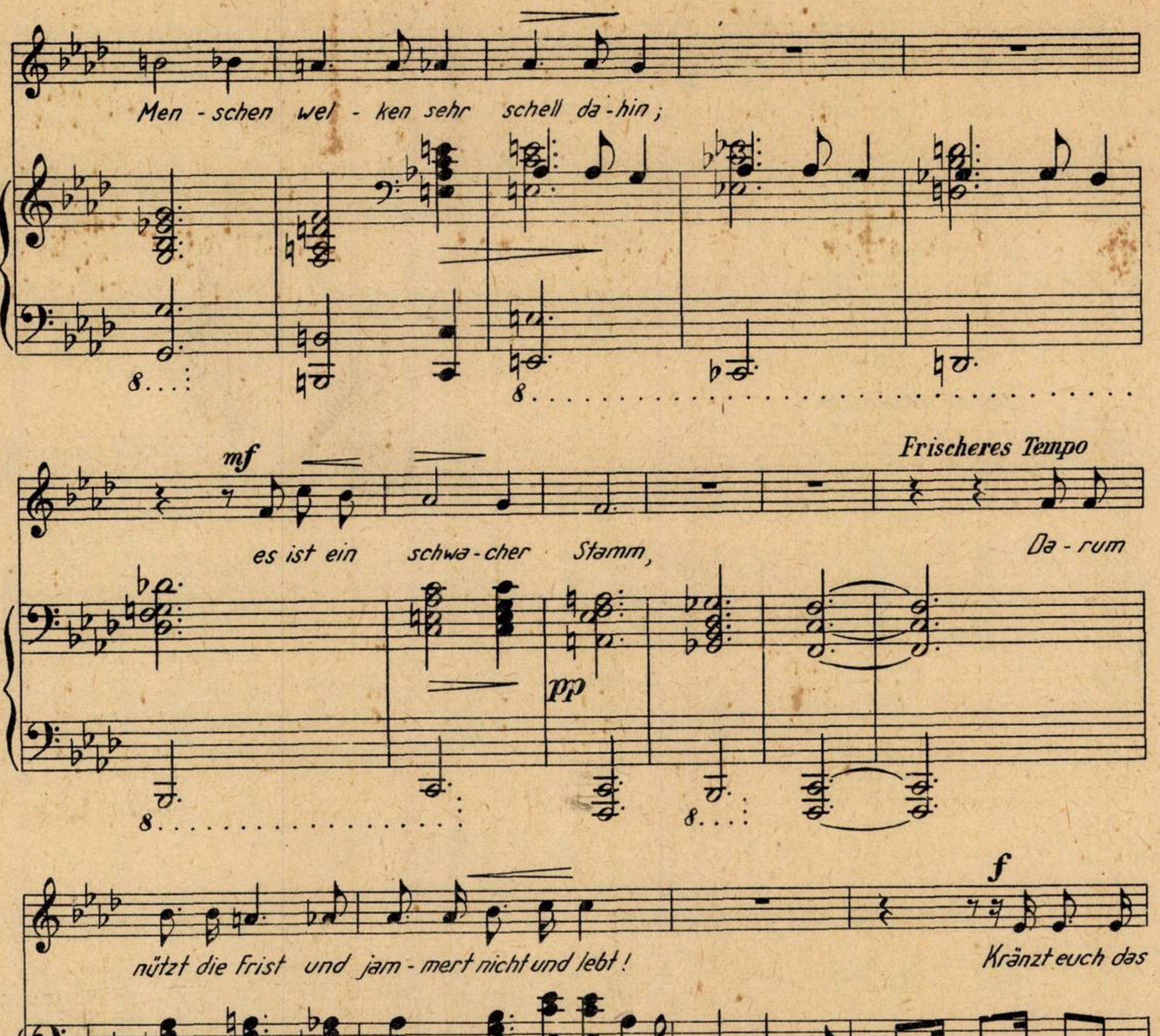

pp
schüt - tet hast, süs - ses Mond - licht auf den Pflau - men-bäu - men
pp
pp schelmisch
in der lau en Nacht!
pp

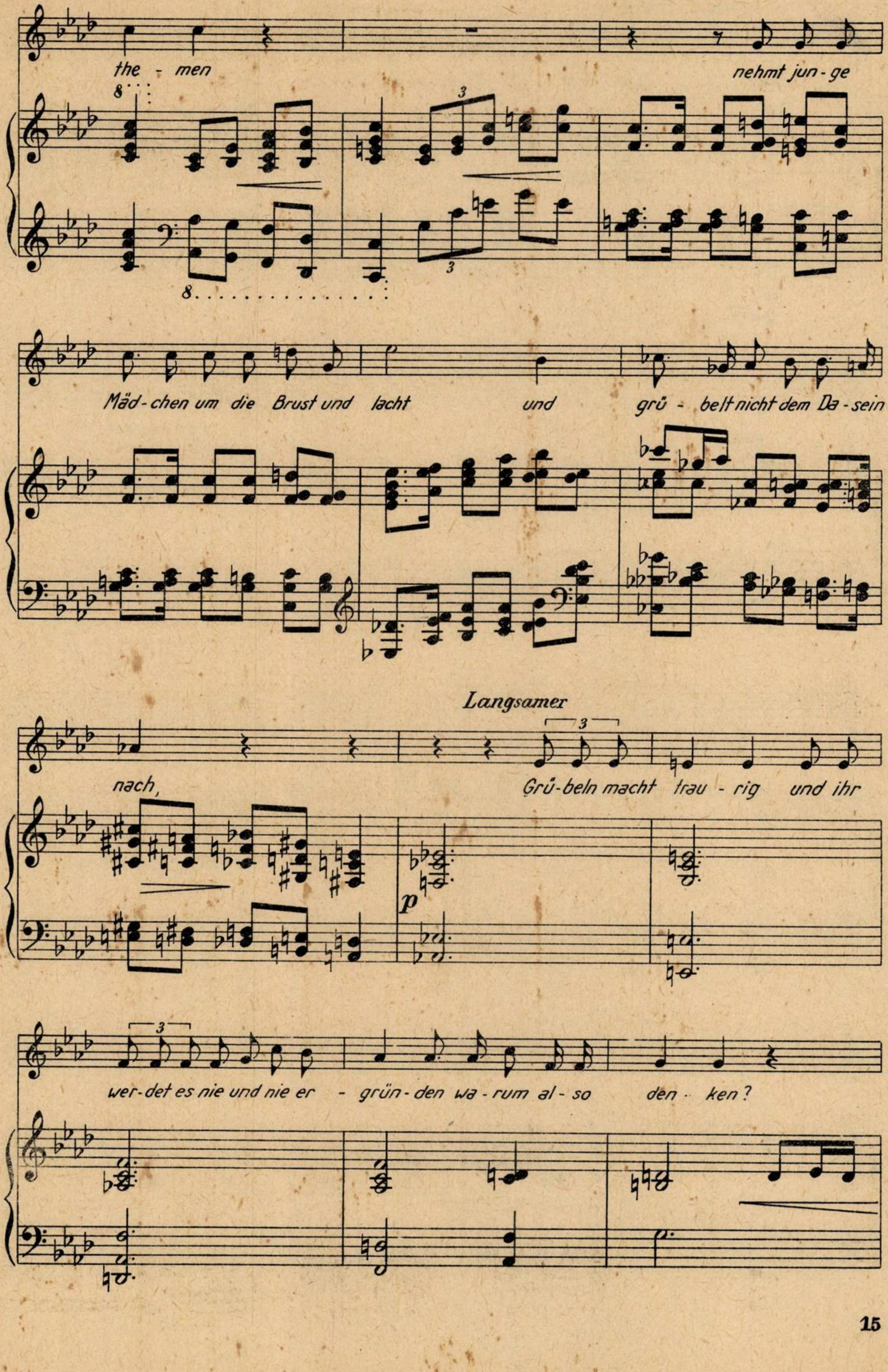
ALTE WEISHEIT

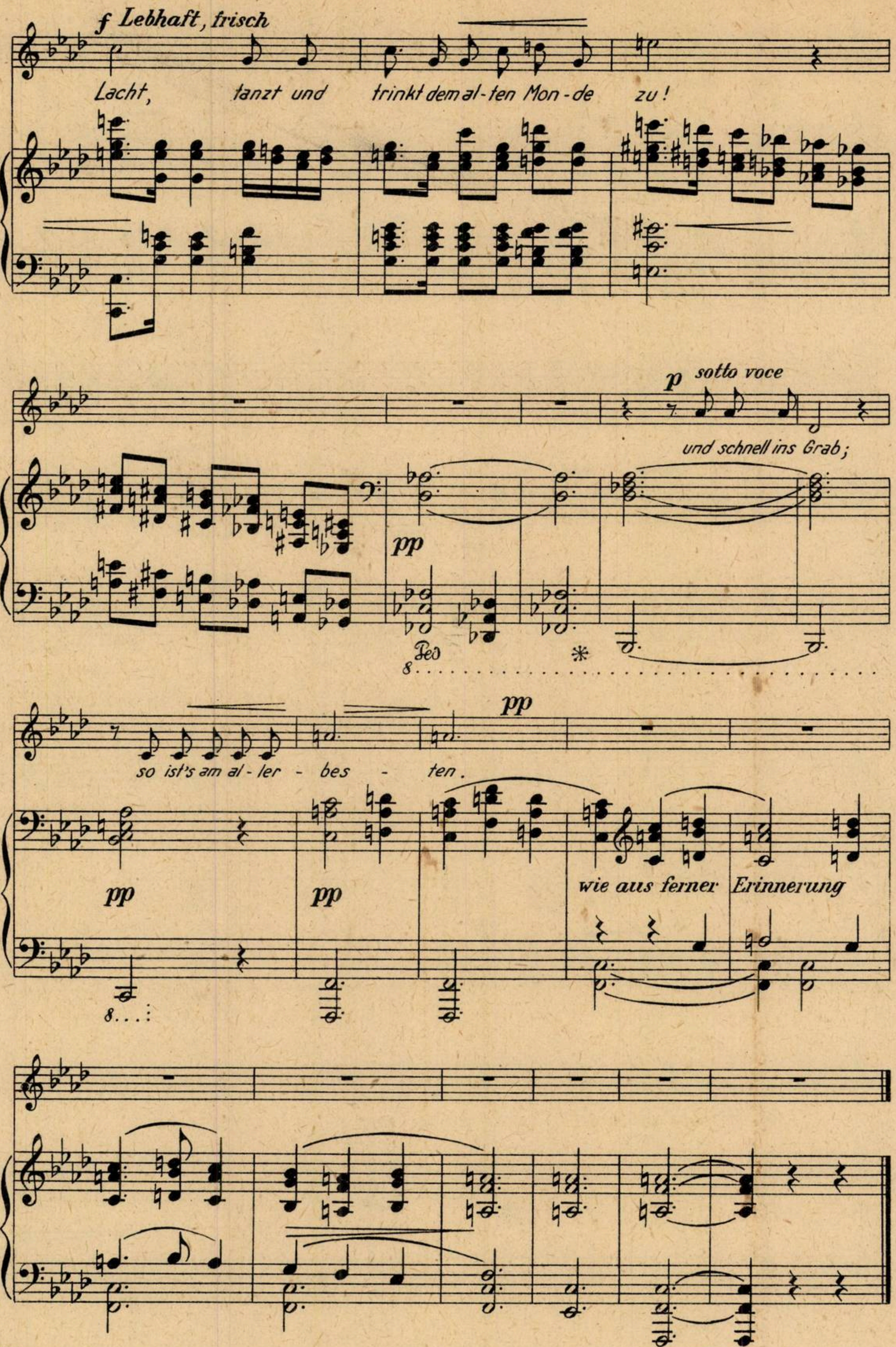
(LO - TSCHAN - NAI. 1834 - 1867)

Langsam mit Resignation **PAUL RICHTER**


p
Des Men-schen Le - ben dau-ert kur - ze Zeit, die Bäu-me le - ben
p
8
lang, die E - le - phan - ten und Pa - pa - gei - en, a - ber
p
8


Men - schen wel - ken sehr schell da - hin;
8
mf
Frischeres Tempo
es ist ein schwa - cher Stamm,
Da - rum
pp
nützt die Frist und jam - mert nicht und lebt!
f
Kränzt euch das
mf
Haupt mit bun ten Chry - san -
3
ff

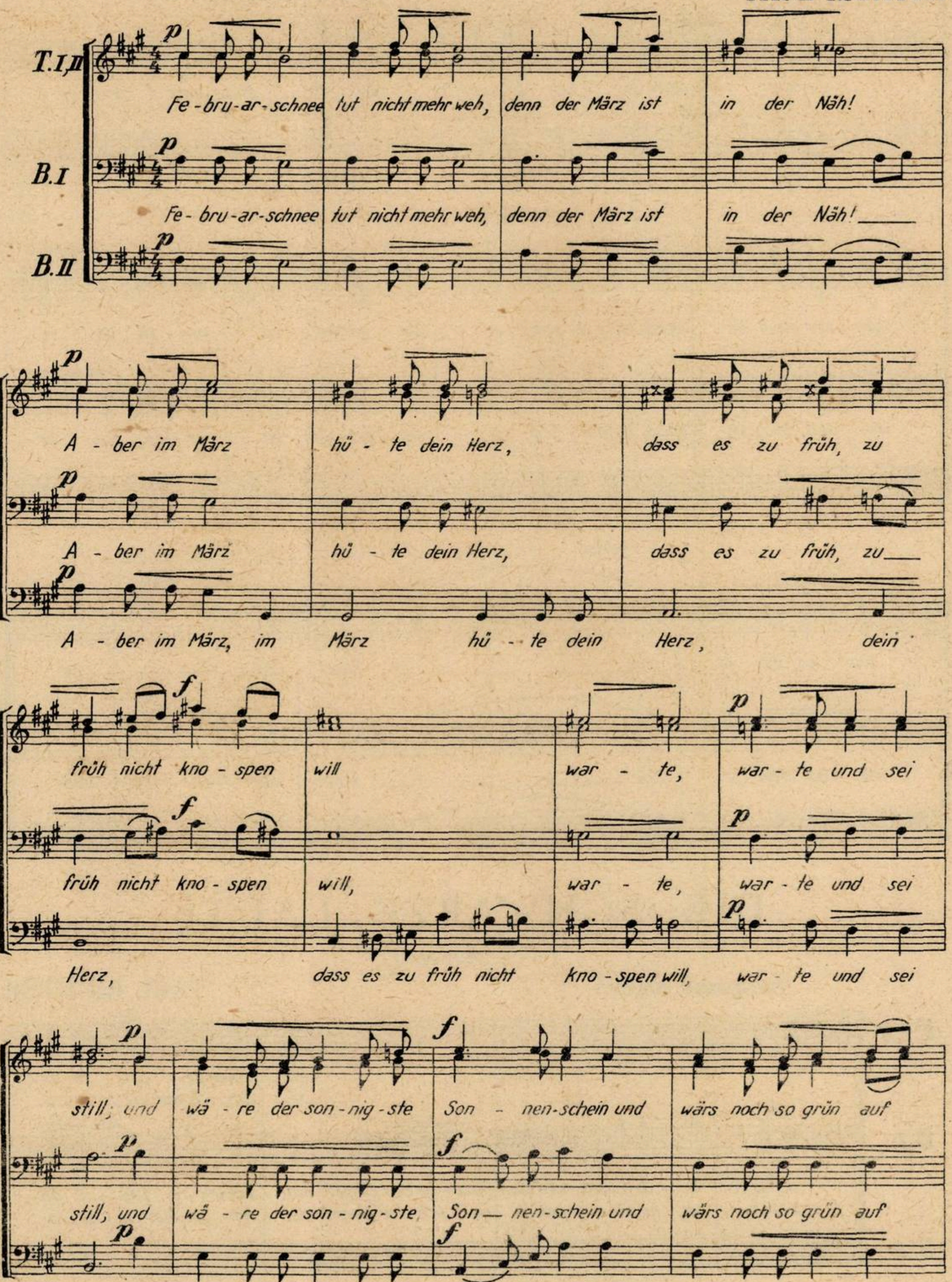

the - men
nehmt jun - ge
Mäd - chen um die Brust und lacht und grü - belt nicht dem Da - sein
Langsamer
nach,
Grü - beln macht trau - rig und ihr
wer - det es nie und nie er - grün - den wa - rum al - so den - ken?
p

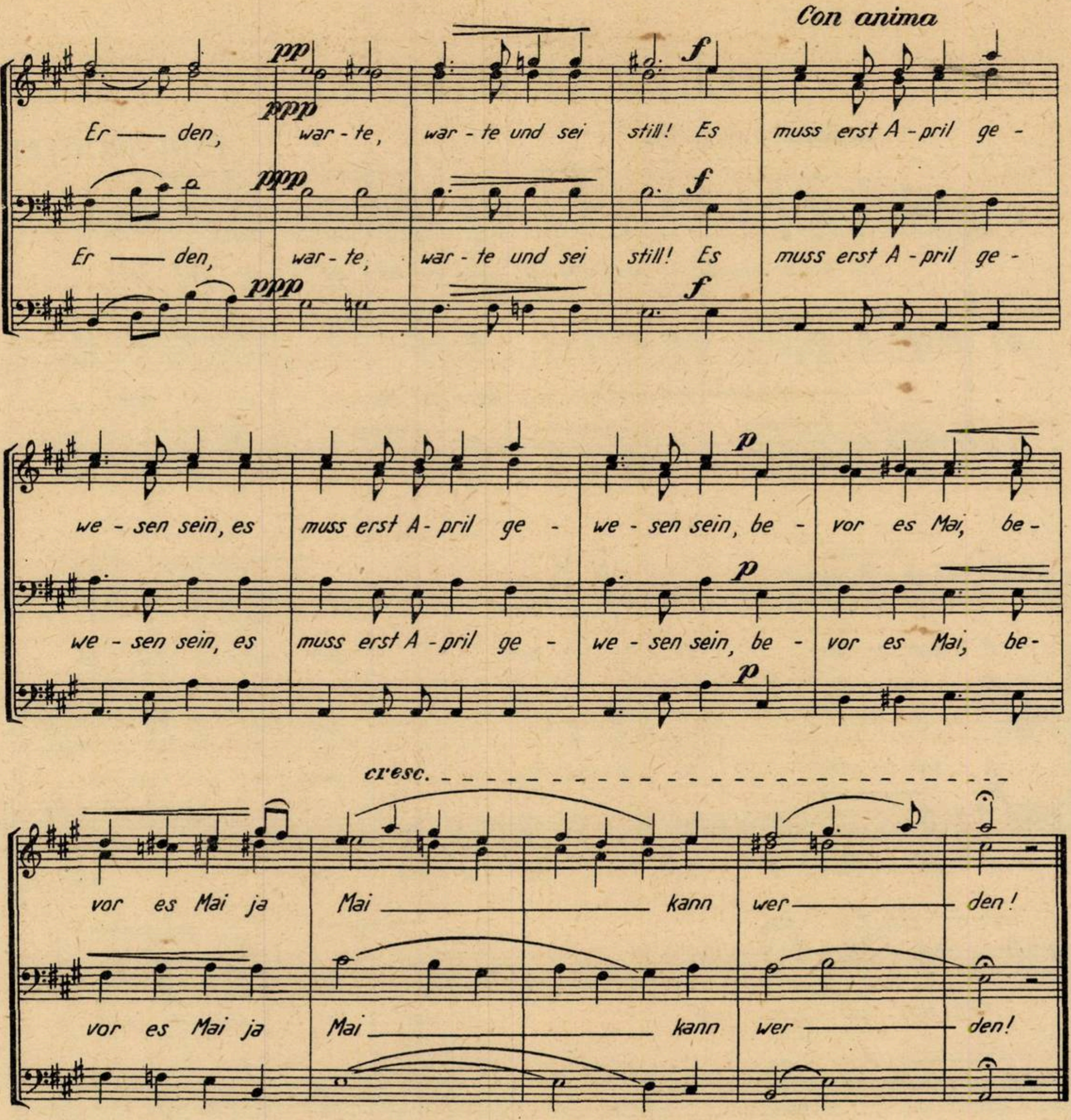

f Lebhaft, frisch
Lacht, tanzt und trinkt dem al-ten Mon-de zu!
p sotto voce
und schnell ins Grab;
pp
Ped
*
8
so ist's am al-ler-bes-ten.
pp
pp
pp
wie aus ferner Erinnerung
8

FEBRUARSCHNEE

Andante con moto

PAUL RICHTER

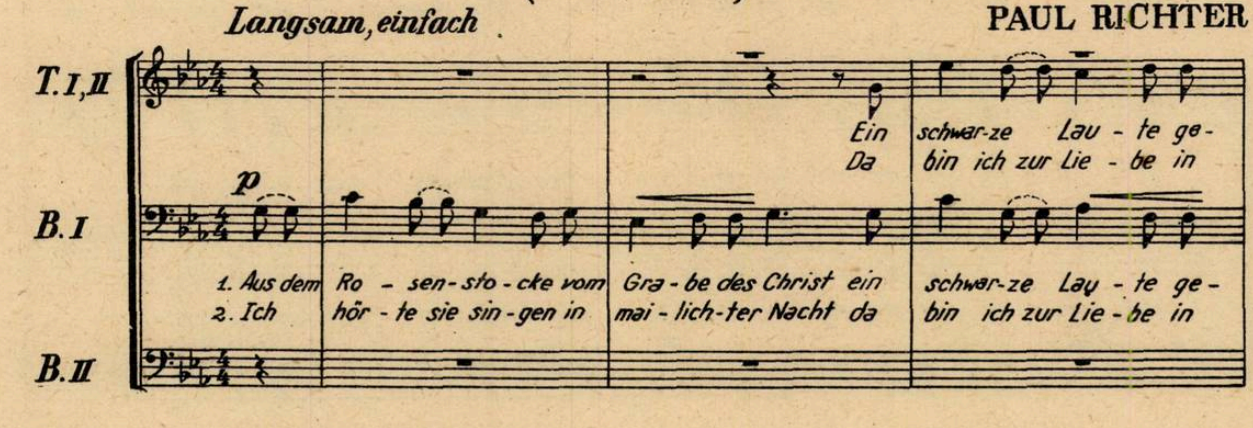

T.I,II
B.I
B.II
p
Fe-bru-ar-schnee tut nicht mehr weh, denn der März ist in der Näh!
Fe-bru-ar-schnee tut nicht mehr weh, denn der März ist in der Näh!
A-ber im März hü-te dein Herz, dass es zu früh, zu
A-ber im März hü-te dein Herz, dass es zu früh, zu
A-ber im März, im März hü-te dein Herz, dein
f
früh nicht kno-spen will war-te, war-te und sei
früh nicht kno-spen will, war-te, war-te und sei
Herz, dass es zu früh nicht kno-spen will, war-te und sei
still; und wä-re der son-nig-ste Son-nen-schein und wärs noch so grün auf
still, und wä-re der son-nig-ste Son-nen-schein und wärs noch so grün auf

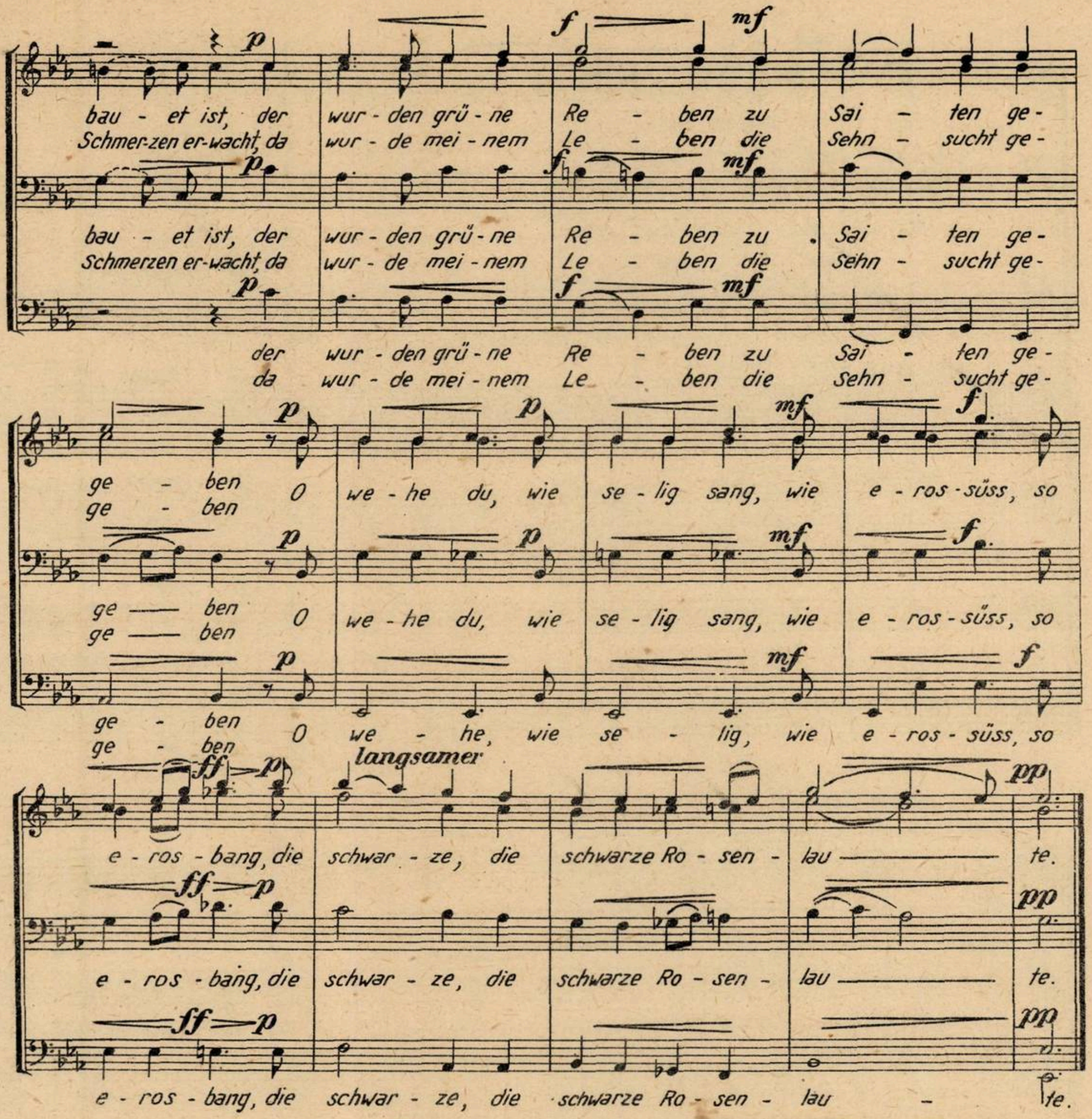

Con anima
ppp
ppp
f
Er — den, war - te, war - te und sei still! Es muss erst A - pril ge -
Er — den, war - te, war - te und sei still! Es muss erst A - pril ge -
we - sen sein, es muss erst A - pril ge - we - sen sein, be - vor es Mai, be -
p
we - sen sein, es muss erst A - pril ge - we - sen sein, be - vor es Mai, be -
cresc.
vor es Mai ja Mai — kann wer — den!
vor es Mai ja Mai — kann wer — den!

DIE SCHWARZE LAUTE

(O. J. Bierbaum)

PAUL RICHTER

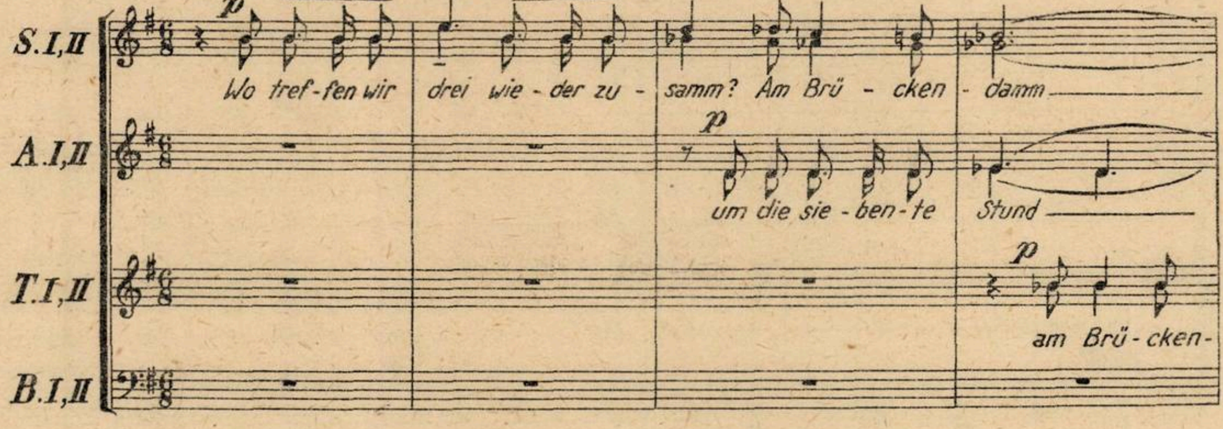

Langsam, einfach
T. I, II
B. I
B. II
p
Ein schwar-ze Lau - te ge -
Da bin ich zur Lie - be in
1. Aus dem Ro - sen - sto - cke vom Gra - be des Christ ein schwar - ze Lau - te ge -
2. Ich hör - te sie sin - gen in mai - lich - ter Nacht da bin ich zur Lie - be in

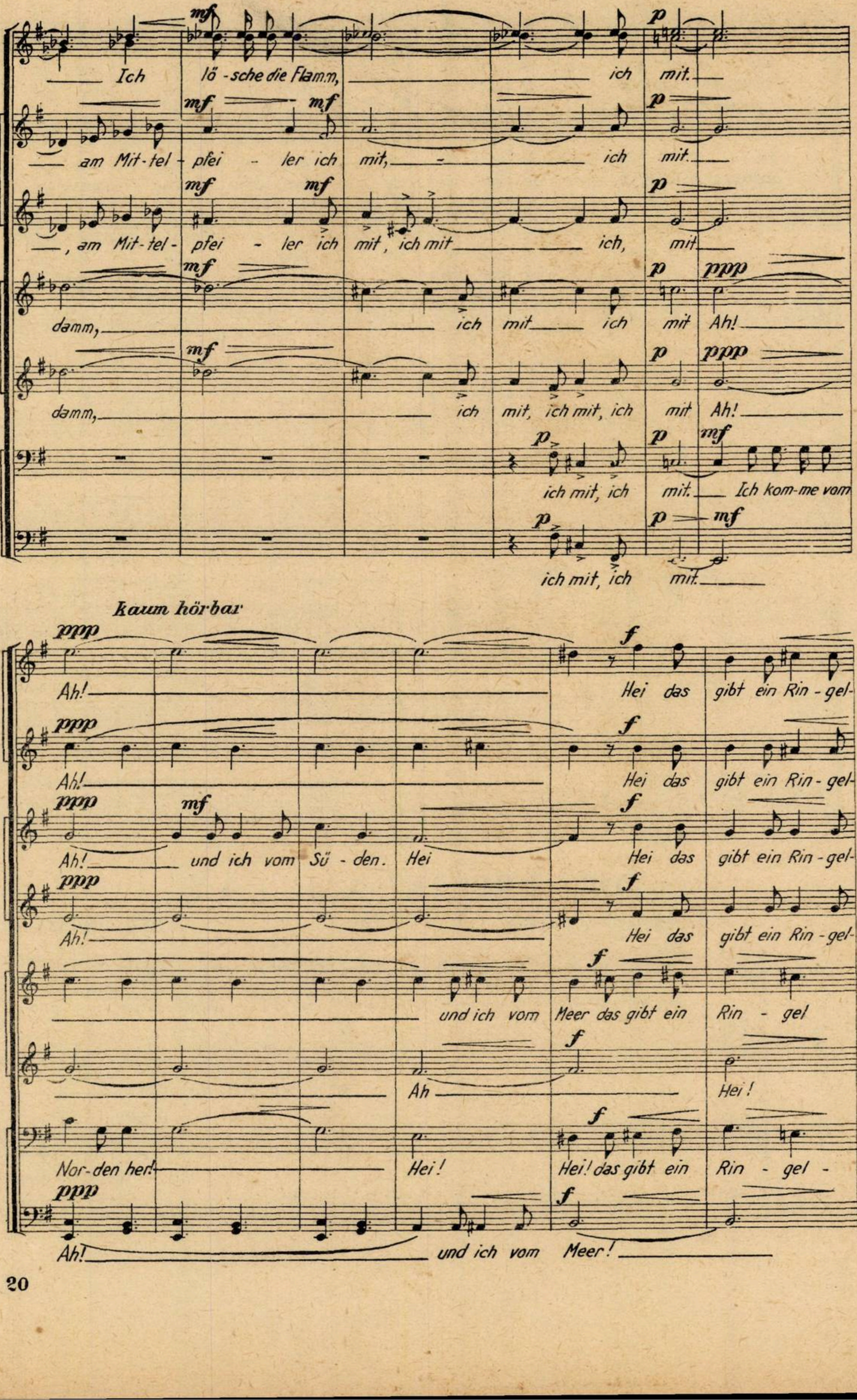

bau - et ist, der wur - den grü - ne Re - ben zu Sai - ten ge-
Schmer-zen er-wacht, da wur - de mei - nem Le - ben die Sehn - sucht ge-
der wur - den grü - ne Re - ben zu Sai - ten ge-
da wur - de mei - nem Le - ben die Sehn - sucht ge-
ge - ben O we - he du, wie se - lig sang, wie e - ros - süss, so
ge - ben O we - he, wie se - lig, wie e - ros - süss, so
e - ros - bang, die schwar - ze, die schwarze Ro - sen - lau - te.
langsamer
p
mf
f
ff
pp

DIE BRÜCK' AM TAY

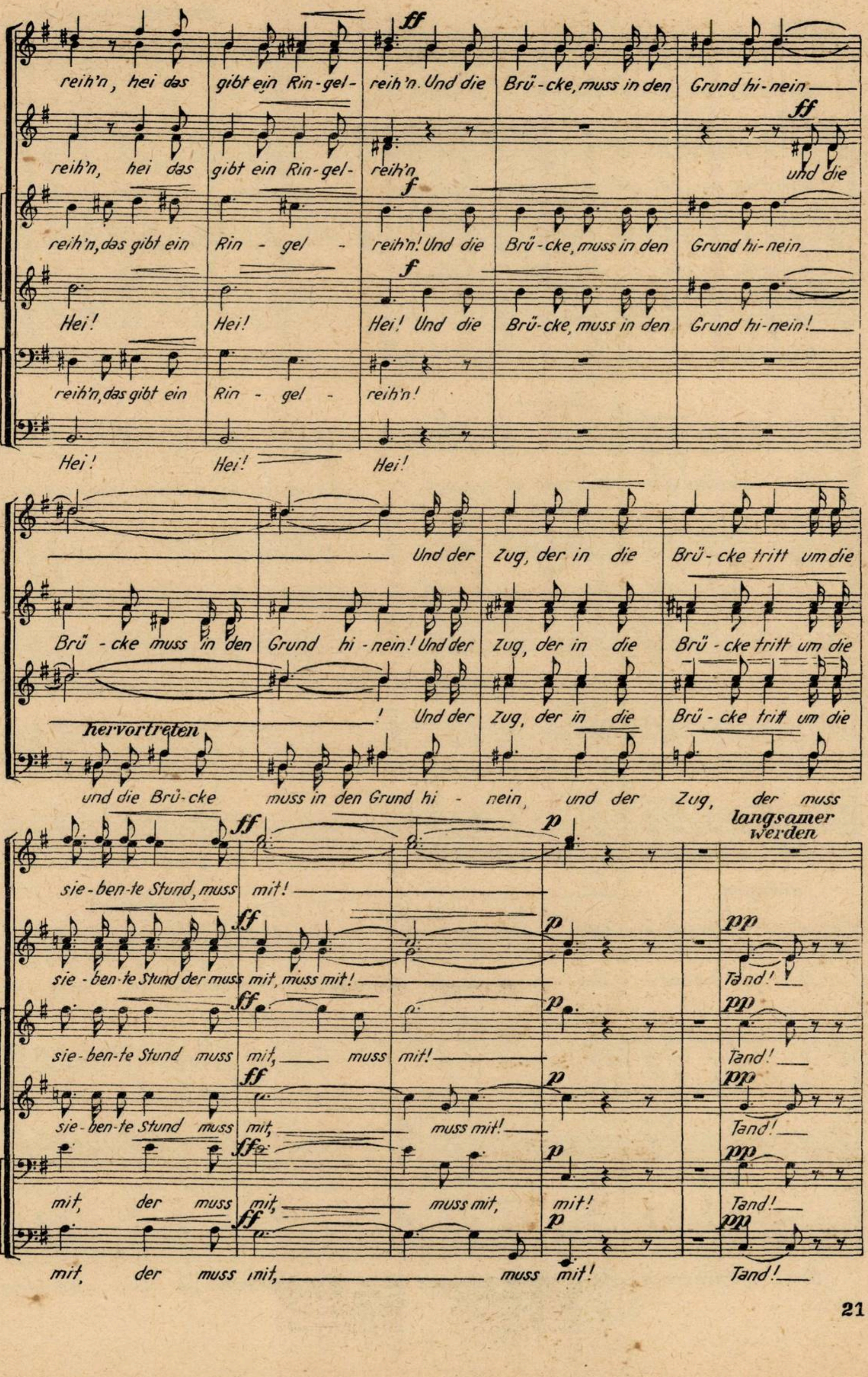
Allegro (leicht flüchtig) (Th. Fontane)

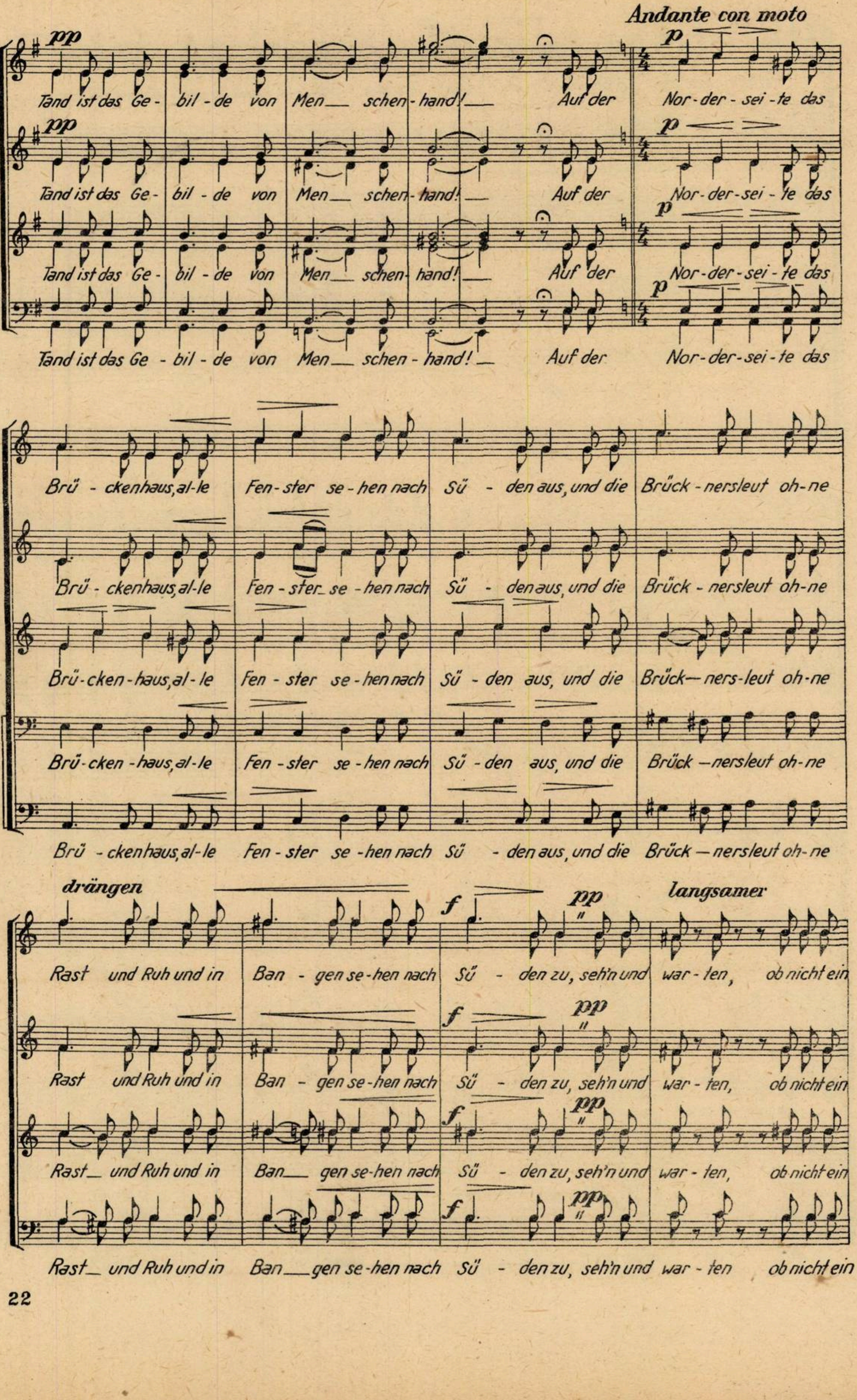
PAUL RICHTER

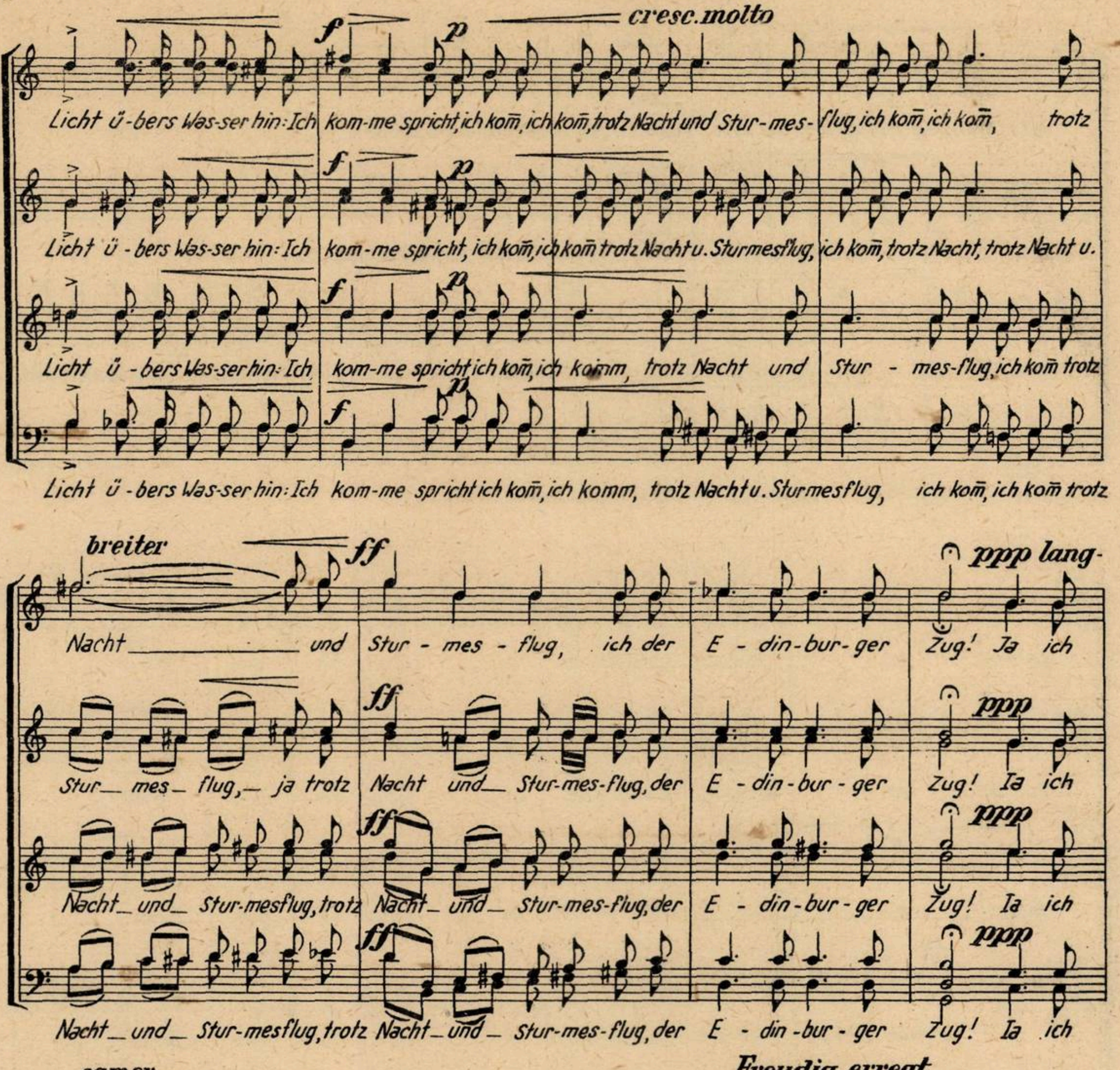

S. I, II
A. I, II
T. I, II
B. I, II
p
Wo tref-fen wir drei wie - der zu - samm? Am Brü - cken - damm
um die sie - ben - te Stund
am Brü - cken-

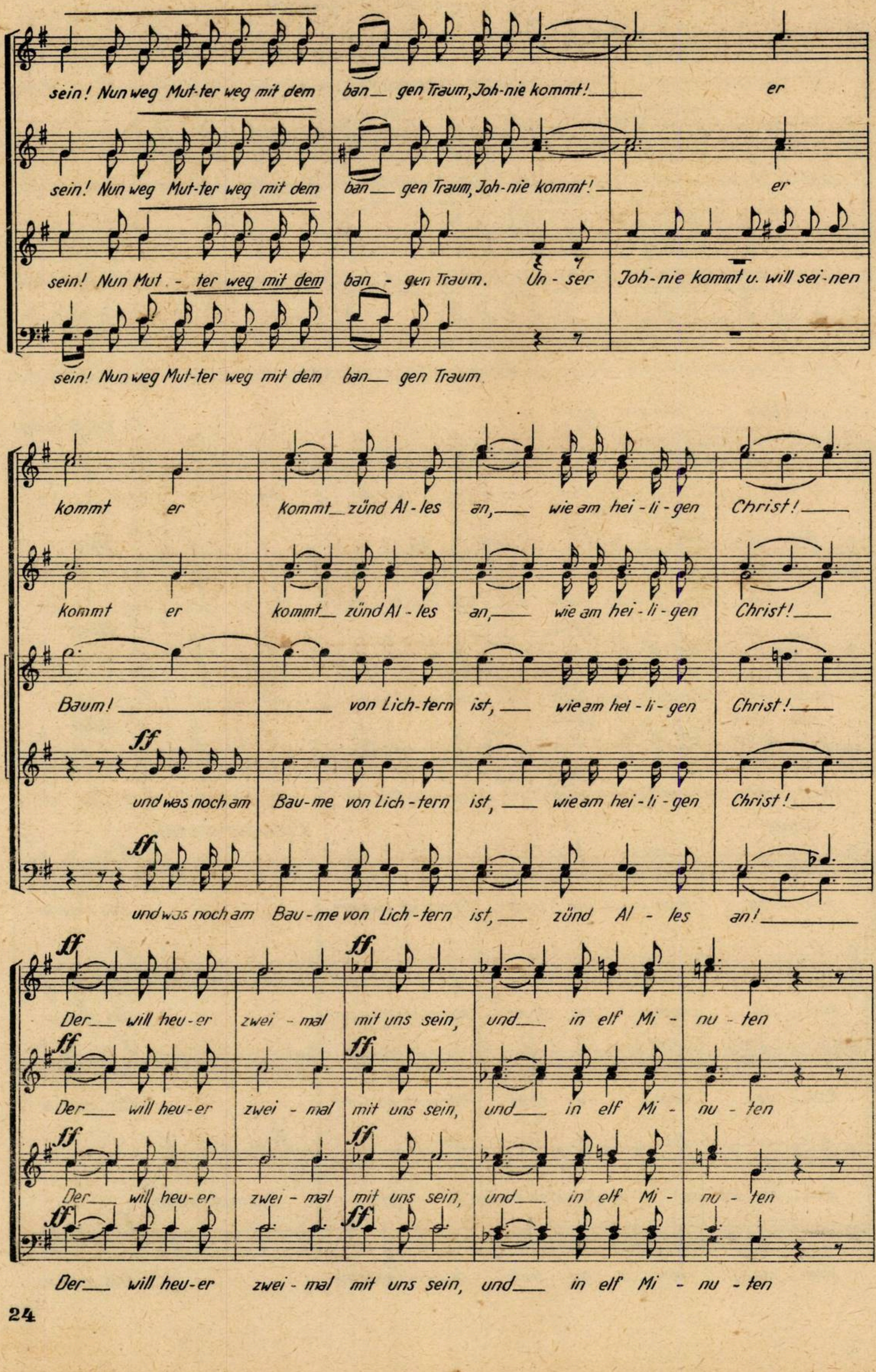


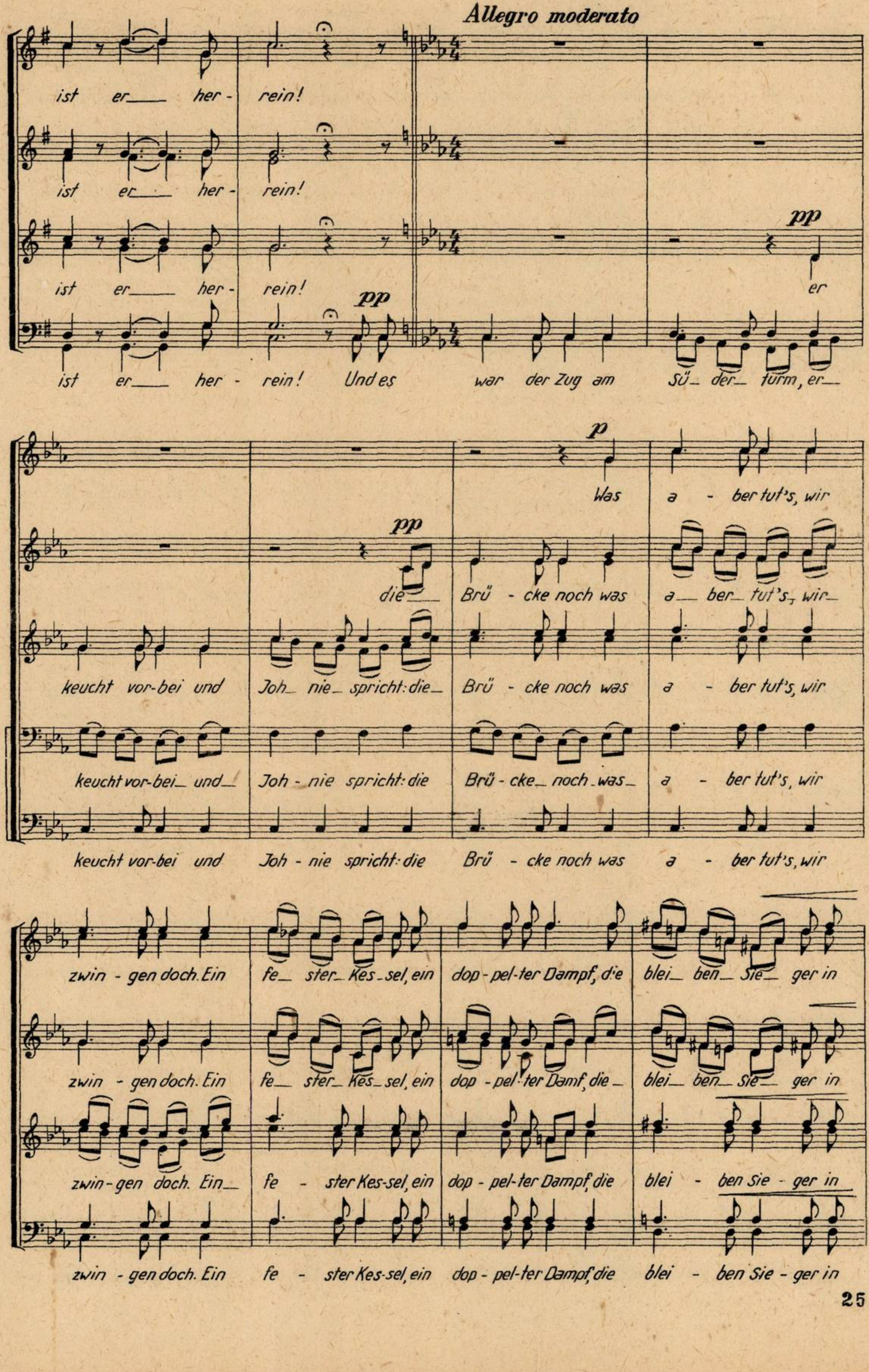
Ich lö-sche die Flamm, ich mit.
am Mit-tel-pfei-ler ich mit, ich mit.
, am Mit-tel-pfei-ler ich mit, ich mit ich, mit
damm, ich mit ich mit Ah!
damm, ich mit, ich mit, ich mit Ah!
ich mit, ich mit. Ich kom-me vom
ich mit, ich mit.
kaum hörbar
Ah! Hei das gibt ein Rin-gel-
Ah! Hei das gibt ein Rin-gel-
Ah! und ich vom Sü-den. Hei Hei das gibt ein Rin-gel-
Ah! Hei das gibt ein Rin-gel-
und ich vom Meer das gibt ein Rin-gel
Ah Hei!
Nor-den her! Hei! Hei! das gibt ein Rin-gel-
Ah! und ich vom Meer!
mf
p
ppp
f

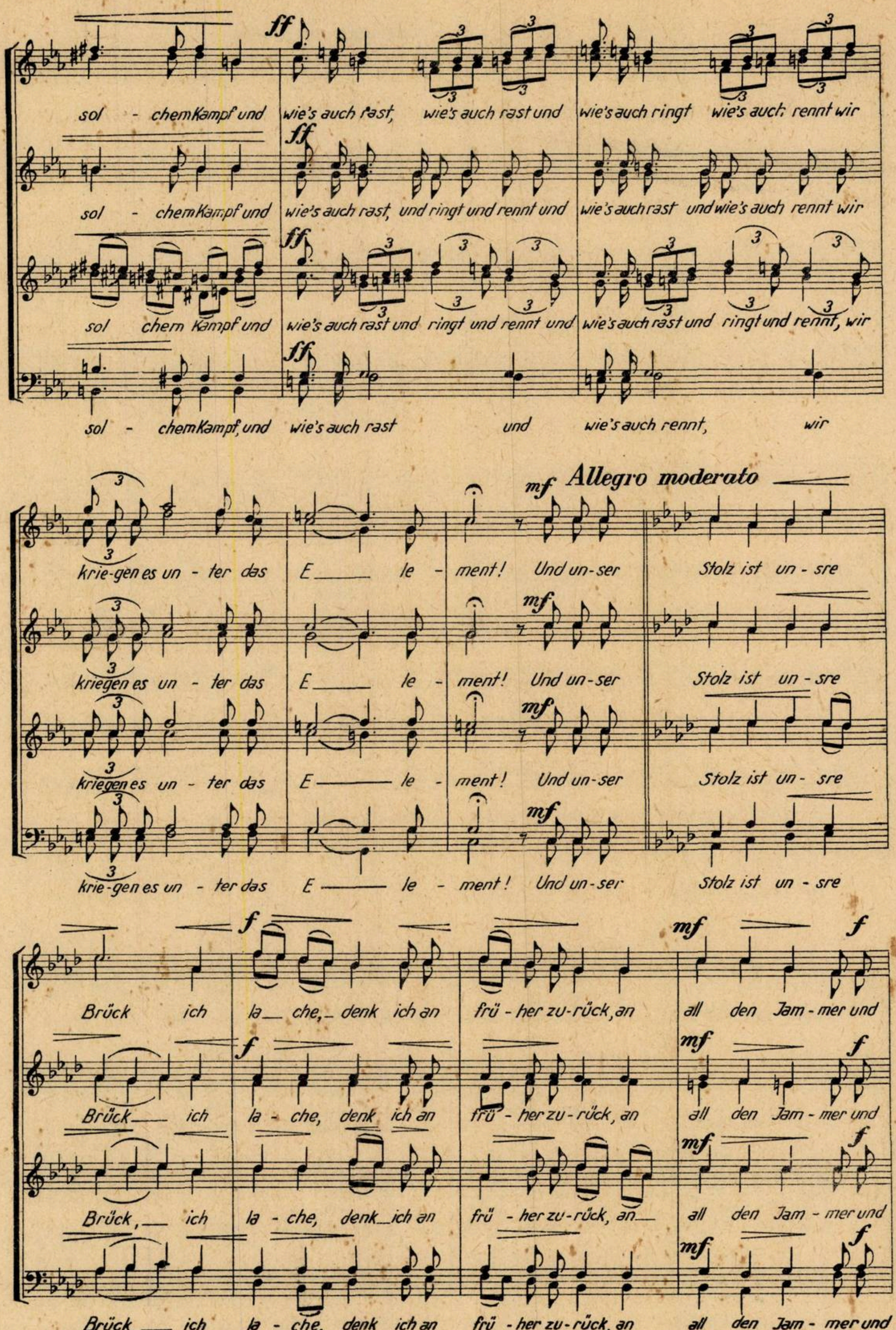

ff
reih'n, hei das gibt ein Rin-gel- reih'n. Und die Brü-cke, muss in den Grund hi-nein
ff
reih'n, hei das gibt ein Rin-gel- reih'n und die
f
reih'n, das gibt ein Rin - gel - reih'n! Und die Brü-cke, muss in den Grund hi-nein
f
Hei! Hei! Hei! Und die Brü-cke, muss in den Grund hi-nein!
reih'n, das gibt ein Rin - gel - reih'n!
Hei! Hei! Hei!
Und der Zug, der in die Brü-cke tritt um die
Brü - cke muss in den Grund hi - nein! Und der Zug, der in die Brü - cke tritt um die
! Und der Zug, der in die Brü - cke tritt um die
hervortreten
und die Brü-cke muss in den Grund hi - nein, und der Zug, der muss
ff
p
langsamer werden
sie - ben-te Stund, muss mit!
ff
p
pp
sie - ben-te Stund der muss mit, muss mit! Tand!
ff
p
pp
sie - ben-te Stund muss mit, muss mit! Tand!
ff
p
pp
sie - ben-te Stund muss mit, muss mit! Tand!
ff
p
pp
mit, der muss mit, muss mit, mit! Tand!
ff
p
pp
mit, der muss mit, muss mit! Tand!

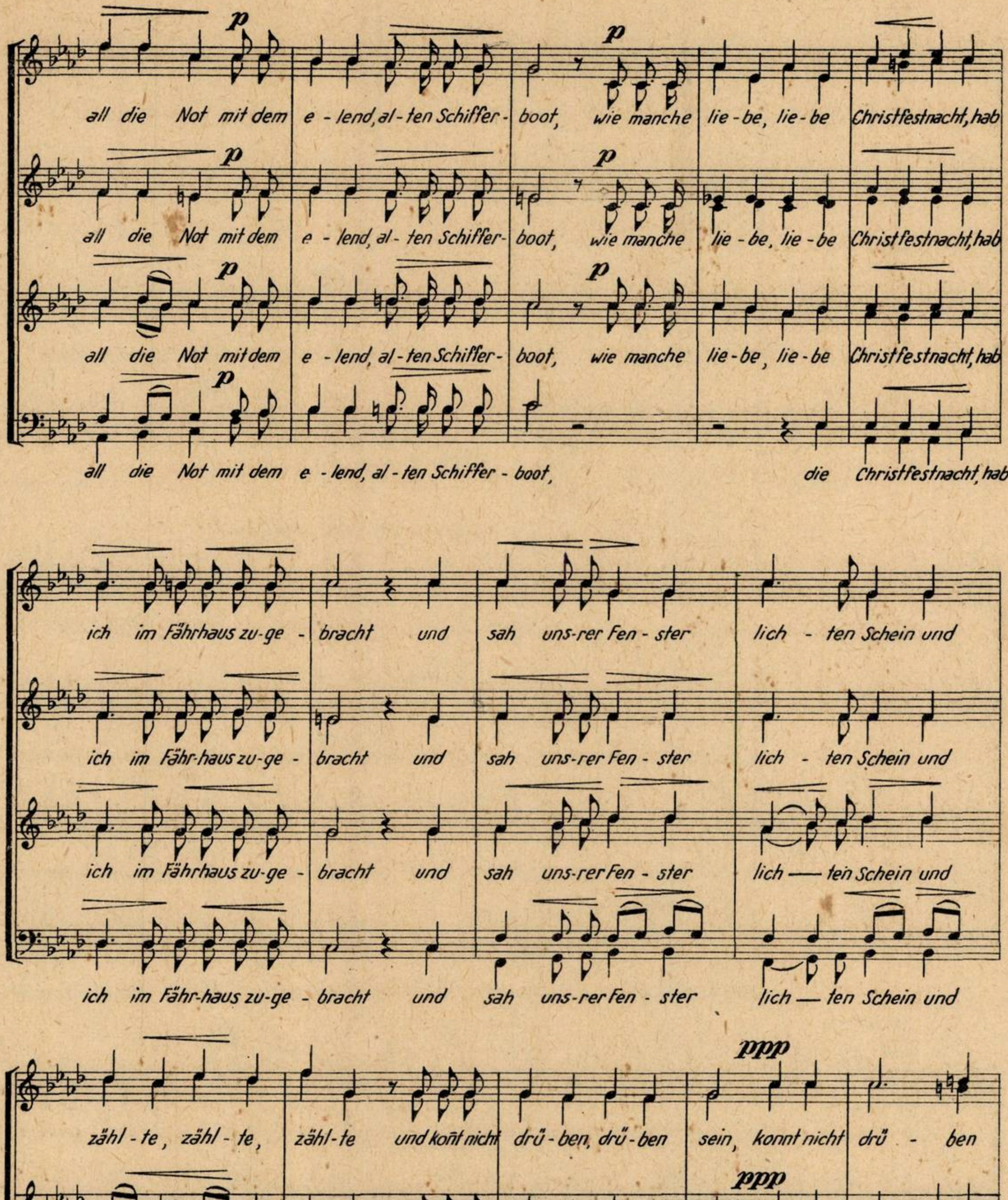

Andante con moto
pp
p
Tand ist das Ge - bil - de von Men_ schen - hand!_ Auf der Nor - der - sei - te das
Tand ist das Ge - bil - de von Men_ schen - hand!_ Auf der Nor - der - sei - te das
Tand ist das Ge - bil - de von Men_ schen - hand!_ Auf der Nor - der - sei - te das
Tand ist das Ge - bil - de von Men_ schen - hand!_ Auf der Nor - der - sei - te das
Brü - cken haus, al - le Fen - ster se - hen nach Sü - den aus, und die Brück - ners leut oh - ne
Brü - cken haus, al - le Fen - ster_ se - hen nach Sü - den aus, und die Brück - ners leut oh - ne
Brü - cken - haus, al - le Fen - ster se - hen nach Sü - den aus, und die Brück— ners - leut oh - ne
Brü - cken - haus, al - le Fen - ster se - hen nach Sü - den aus, und die Brück —ners leut oh - ne
Brü - cken haus, al - le Fen - ster se - hen nach Sü - den aus, und die Brück —ners leut oh - ne
drängen
f
pp
langsamer
Rast und Ruh und in Ban - gen se - hen nach Sü - den zu, seh'n und war - ten, ob nicht ein
Rast und Ruh und in Ban - gen se - hen nach Sü - den zu, seh'n und war - ten, ob nicht ein
Rast_ und Ruh und in Ban_ gen se - hen nach Sü - den zu, seh'n und war - ten, ob nicht ein
Rast_ und Ruh und in Ban_ gen se - hen nach Sü - den zu, seh'n und war - ten ob nicht ein

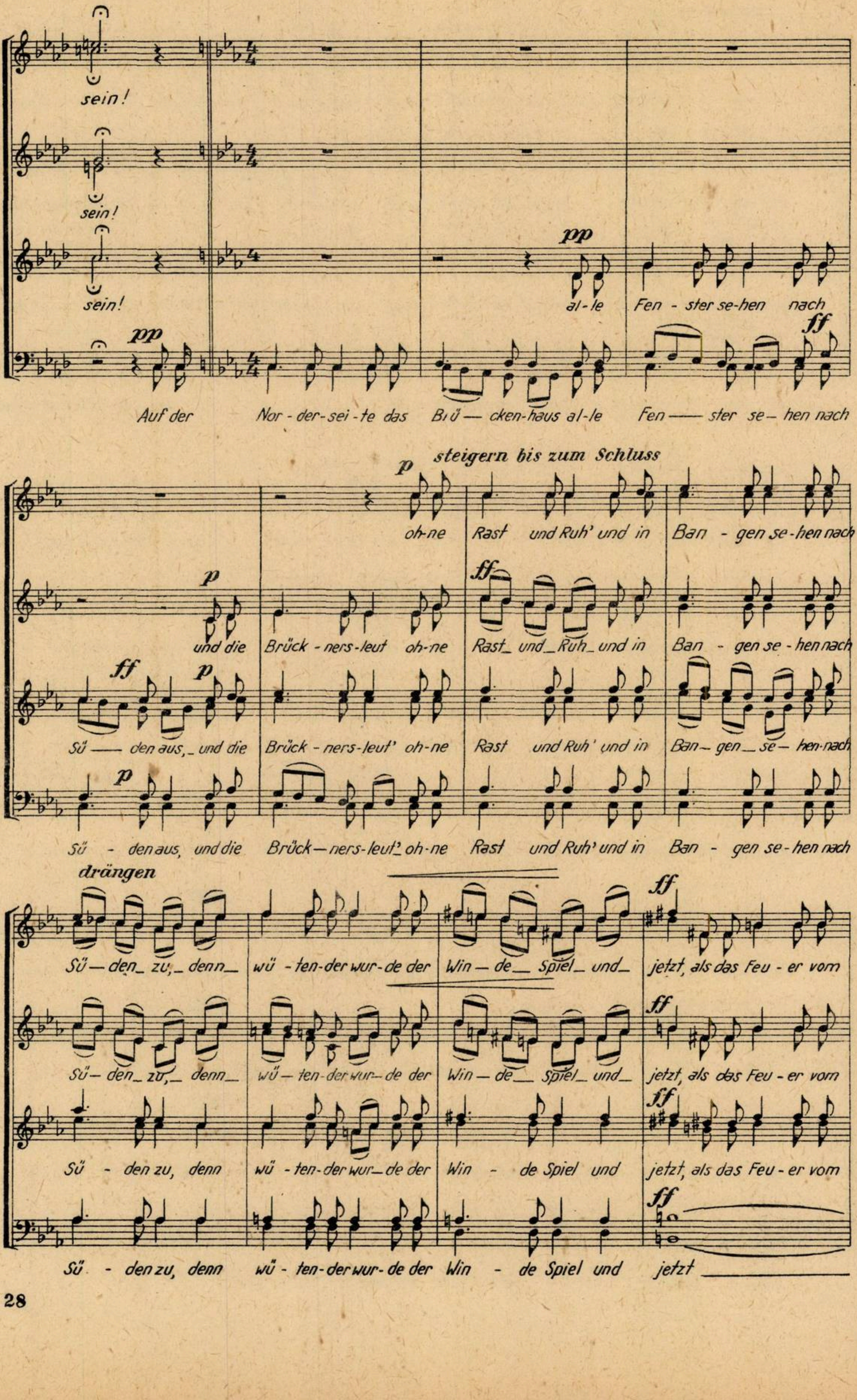

cresc. molto
f p
Licht ü-bers Was-ser hin: Ich kom-me spricht, ich kom, ich kom, trotz Nacht und Stur-mes-flug, ich kom, ich kom, trotz
Licht ü-bers Was-ser hin: Ich kom-me spricht, ich kom, ich kom trotz Nacht u. Sturmesflug, ich kom, trotz Nacht, trotz Nacht u.
Licht ü-bers Was-ser hin: Ich kom-me spricht ich kom, ich komm, trotz Nacht und Stur-mes-flug, ich kom trotz
Licht ü-bers Was-ser hin: Ich kom-me spricht ich kom, ich komm, trotz Nacht u. Sturmesflug, ich kom, ich kom trotz
breiter
ff
ppp lang-
Nacht und Stur-mes-flug, ich der E-din-bur-ger Zug! Ja ich
Stur-mes-flug, ja trotz Nacht und Stur-mes-flug, der E-din-bur-ger Zug! Ia ich
Nacht und Stur-mesflug, trotz Nacht und Stur-mes-flug, der E-din-bur-ger Zug! Ia ich
Nacht und Stur-mesflug, trotz Nacht und Stur-mes-flug, der E-din-bur-ger Zug! Ia ich
samer
Freudig erregt
f
kom-me kom-me, trotz Sturm ich kom-me Das muss er
kom-me kom-me, trotz Sturm ich kom-me Das muss er
kom-me kom-me, trotz Sturm ich kom-me Das muss er
kom-me. Ich seh ei-nen Schein am an-dern U-fer! Das muss er sein
kom-me kom-me, trotz Sturm ich kom-me! Das muss er

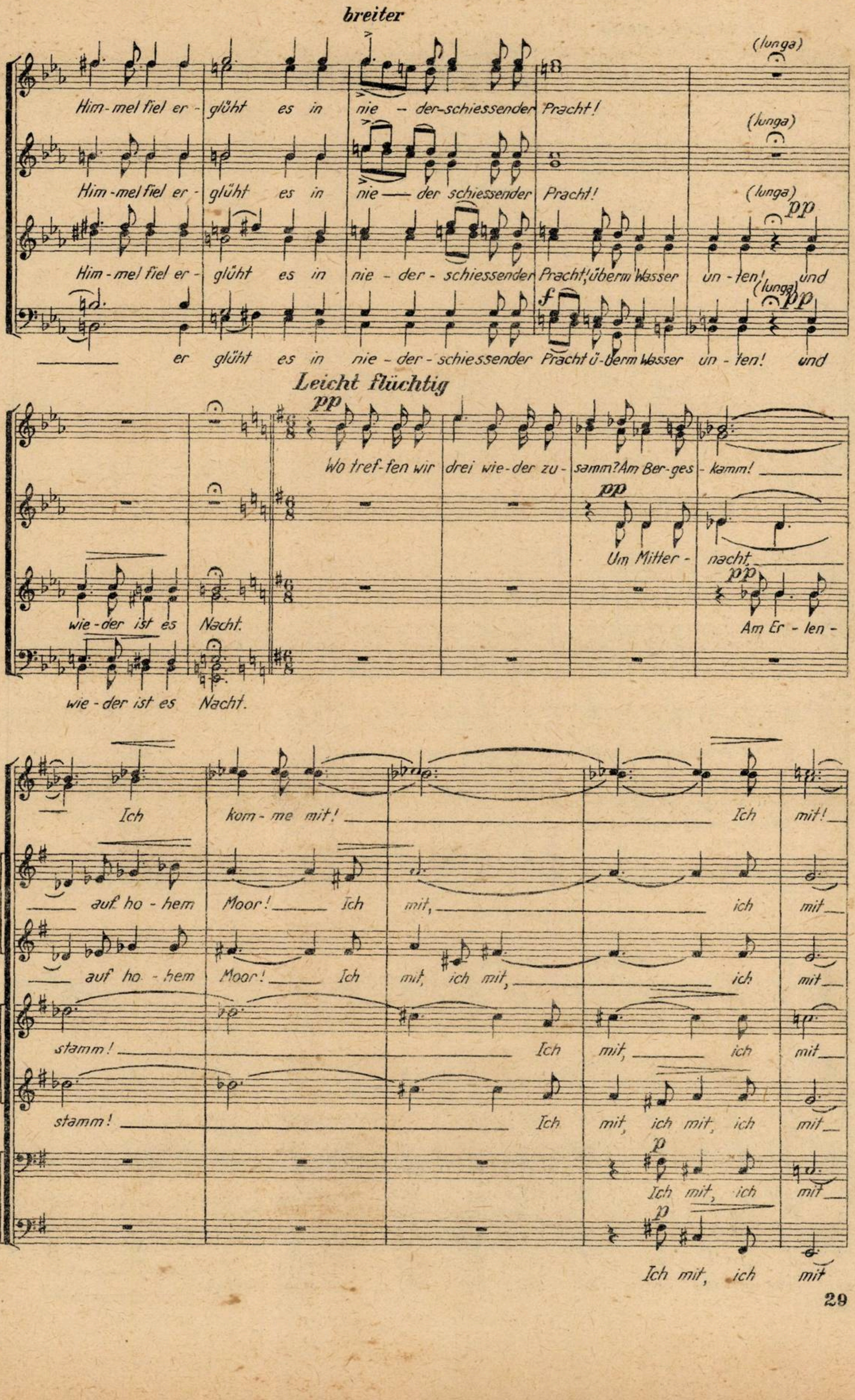

sein! Nun weg Mut-ter weg mit dem ban__ gen Traum, Joh-nie kommt!___ er
sein! Nun weg Mut-ter weg mit dem ban__ gen Traum, Joh-nie kommt!___ er
sein! Nun Mut - ter weg mit dem ban - gen Traum. Un - ser Joh-nie kommt u. will sei-nen
sein! Nun weg Mut-ter weg mit dem ban__ gen Traum
kommt er Kommt__ zünd Al - les an,___ wie am hei - li - gen Christ!___
Kommt er kommt__ zünd Al - les an,___ wie am hei - li - gen Christ!___
Baum!___ von Lich-tern ist,___ wie am hei - li - gen Christ!___
ff
und was noch am Bau-me von Lich - tern ist,___ wie am hei - li - gen Christ!___
ff
und was noch am Bau-me von Lich - tern ist,___ zünd Al - les an!___
ff
ff
Der__ will heu-er zwei - mal mit uns sein, und__ in elf Mi - nu - ten
ff
ff
Der__ will heu-er zwei - mal mit uns sein, und__ in elf Mi - nu - ten
ff
ff
Der__ will heu-er zwei - mal mit uns sein, und__ in elf Mi - nu - ten
ff
ff
Der__ will heu-er zwei - mal mit uns sein, und__ in elf Mi - nu - ten

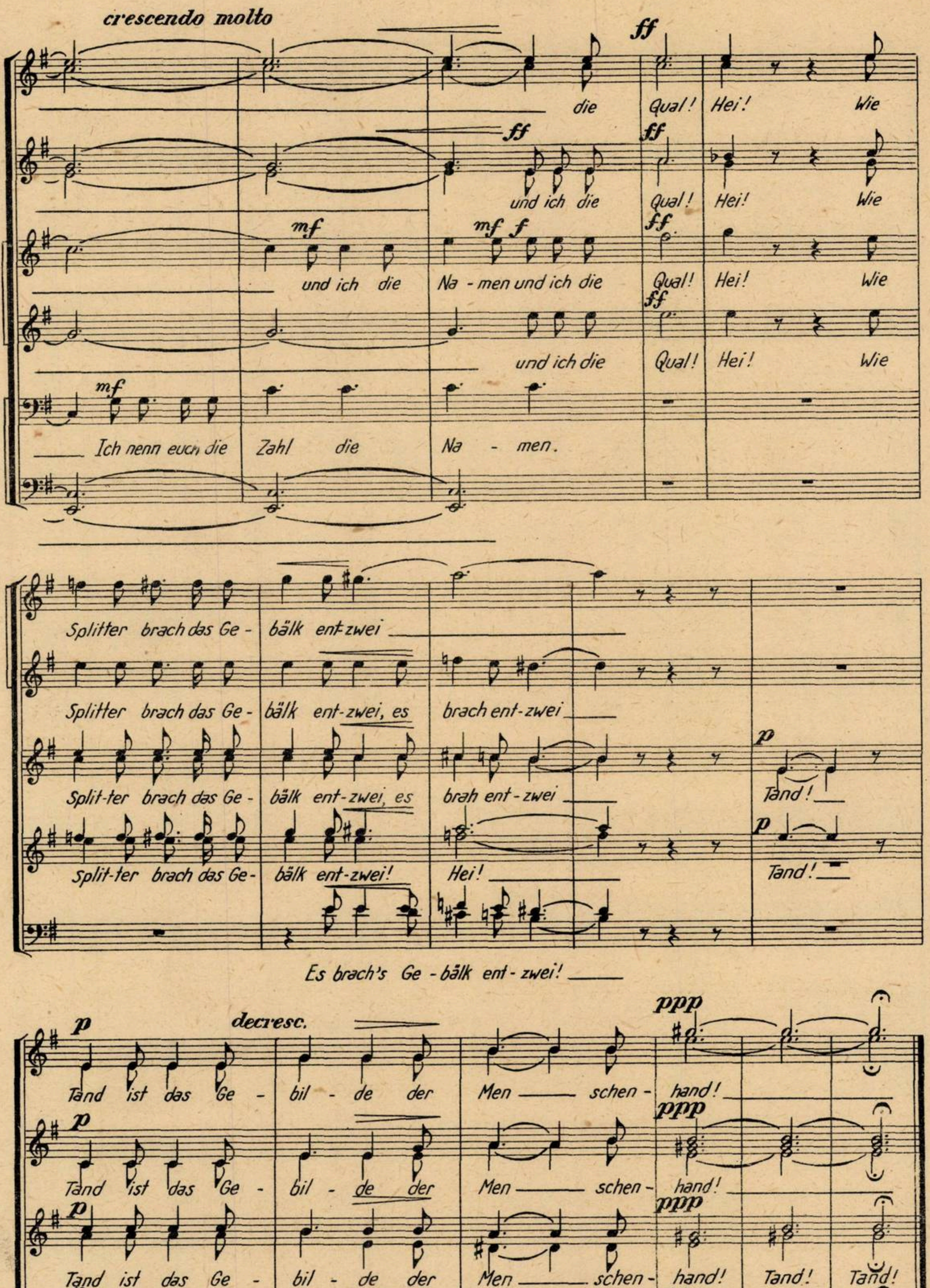

Allegro moderato
pp
pp
p
pp
ist er___ her - rein!
ist er___ her - rein!
ist er___ her - rein! er
ist er___ her - rein! Und es war der Zug am Sü__ der__ turm, er__
Was a - ber tut's, wir
die___ Brü - cke noch was a___ ber__ tut's,_ wir__
keucht vor-bei und Joh__ nie__ spricht: die__ Brü - cke noch was a - ber tut's, wir
keucht vor-bei__ und__ Joh - nie spricht: die Brü - cke__ noch - was__ a - ber tut's, wir
keucht vor-bei und Joh - nie spricht: die Brü - cke noch was a - ber tut's, wir
zwin - gen doch. Ein fe__ ster__ Kes - sel, ein dop - pel - ter Dampf, die blei__ ben__ Sie__ ger in
zwin - gen doch. Ein fe__ ster__ Kes - sel, ein dop - pel - ter Damf, die__ blei__ ben__ Sie__ ger in
zwin - gen doch. Ein__ fe - ster Kes-sel, ein dop - pel - ter Dampf, die blei - ben Sie - ger in
zwin - gen doch. Ein fe - ster Kes-sel, ein dop - pel - ter Dampf, die blei - ben Sie - ger in


ff
sol - chem Kampf und wie's auch rast, wie's auch rast und wie's auch ringt wie's auch rennt wir
sol - chem Kampf und wie's auch rast, und ringt und rennt und wie's auch rast und wie's auch rennt wir
sol chem Kampf und wie's auch rast und ringt und rennt und wie's auch rast und ringt und rennt, wir
sol - chem Kampf, und wie's auch rast und wie's auch rennt, wir
mf
Allegro moderato
krie-gen es un - ter das E le - ment! Und un-ser Stolz ist un - sre
kriegen es un - ter das E le - ment! Und un-ser Stolz ist un - sre
kriegen es un - ter das E le - ment! Und un-ser Stolz ist un - sre
krie-gen es un - ter das E le - ment! Und un-ser Stolz ist un - sre
f
Brück ich la_ che,_ denk ich an frü - her zu-rück, an all den Jam-mer und
Brück ich la - che, denk ich an frü - her zu - rück, an all den Jam - mer und
Brück, ich la - che, denk ich an frü - her zu - rück, an all den Jam - mer und
Brück, ich la - che, denk ich an frü - her zu - rück, an all den Jam - mer und


p
all die Not mit dem e - lend, al - ten Schiffer - boot, wie manche lie - be, lie - be Christfestnacht, hab
all die Not mit dem e - lend, al - ten Schiffer - boot, wie manche lie - be, lie - be Christfestnacht, hab
all die Not mit dem e - lend, al - ten Schiffer - boot, wie manche lie - be, lie - be Christfestnacht, hab
all die Not mit dem e - lend, al - ten Schiffer - boot, die Christfestnacht, hab
ich im Fährhaus zu - ge - bracht und sah uns - rer Fen - ster lich - ten Schein und
ich im Fähr - haus zu - ge - bracht und sah uns - rer Fen - ster lich - ten Schein und
ich im Fährhaus zu - ge - bracht und sah uns - rer Fen - ster lich — ten Schein und
ich im Fähr - haus zu - ge - bracht und sah uns - rer Fen - ster lich — ten Schein und
ppp
zähl - te, zähl - te, zähl - te und koñt nicht drü - ben, drü - ben sein, konnt nicht drü - ben
zähl - te, zähl - te, zähl - te und koñt nicht drü - ben, drü - ben sein, konnt nicht drü — ben
zähl - te, zähl - te, zähl - te und koñt nicht drü - ben sein, konnt nicht drü - ben
zähl - te, zähl - te, zähl - te und koñt nicht drü - ben, drü - ben sein,


sein!
sein!
pp
sein! al-le Fen-ster se-hen nach
pp
Auf der Nor-der-sei-te das Brü—cken-haus al-le Fen——ster se-hen nach
ff
steigern bis zum Schluss
p
oh-ne Rast und Ruh' und in Ban-gen se-hen nach
p
ff
und die Brück-ners-leut oh-ne Rast_ und_Ruh_ und in Ban-gen se-hen nach
ff
p
Sü——den aus,_ und die Brück-ners-leut' oh-ne Rast und Ruh' und in Ban—gen—se-hen nach
p
Sü-den aus, und die Brück—ners-leut' oh-ne Rast und Ruh' und in Ban-gen se-hen nach
drängen
ff
Sü—den_ zu,_ denn_ wü-ten-der wur-de der Win—de_ Spiel_ und_ jetzt, als das Feu-er vom
ff
Sü—den_ zu,_ denn_ wü-ten-der wur-de der Win—de_ Spiel_ und_ jetzt, als das Feu-er vom
ff
Sü-den zu, denn wü-ten-der wur-de der Win-de Spiel und jetzt, als das Feu-er vom
ff
Sü-den zu, denn wü-ten-der wur-de der Win-de Spiel und jetzt


breiter
(lunga)
Him-mel fiel er - glüht es in nie - der-schiessender Pracht!
Him-mel fiel er - glüht es in nie — der schiessender Pracht!
Him-mel fiel er - glüht es in nie - der - schiessender Pracht! überm Wasser un - ten! und
pp
f
er glüht es in nie - der - schiessender Pracht ü-berm Wasser un - ten! und
Leicht flüchtig
pp
Wo tref-fen wir drei wie-der zu - samm? Am Ber-ges - kamm!
Um Mitter - nacht.
wie-der ist es Nacht.
Am Er - len -
wie - der ist es Nacht.
Ich kom - me mit! Ich mit!
auf ho - hem Moor! Ich mit, ich mit
auf ho - hem Moor! Ich mit, ich mit, ich mit
stamm! Ich mit, ich mit
stamm! Ich mit, ich mit, ich mit
p
Ich mit, ich mit
Ich mit, ich mit


crescendo molto
ff
die Qual! Hei! Wie
ff
ff
und ich die Qual! Hei! Wie
mf
mf f
ff
und ich die Na - men und ich die Qual! Hei! Wie
ff
und ich die Qual! Hei! Wie
mf
Ich nenn euch die Zahl die Na - men.
Splitter brach das Ge - bälk ent-zwei
Splitter brach das Ge - bälk ent-zwei, es brach ent-zwei
p
Split-ter brach das Ge - bälk ent-zwei, es brah ent-zwei Tand!
p
Split-ter brach das Ge - bälk ent-zwei! Hei! Tand!
Es brach's Ge - bälk ent - zwei!
p
decresc.
ppp
Tand ist das Ge - bil - de der Men - schen - hand!
p
ppp
Tand ist das Ge - bil - de der Men - schen - hand!
p
ppp
Tand ist das Ge - bil - de der Men - schen - hand! Tand! Tand!
p
ppp
Tand ist das Ge - bil - de der Men - schen - hand!

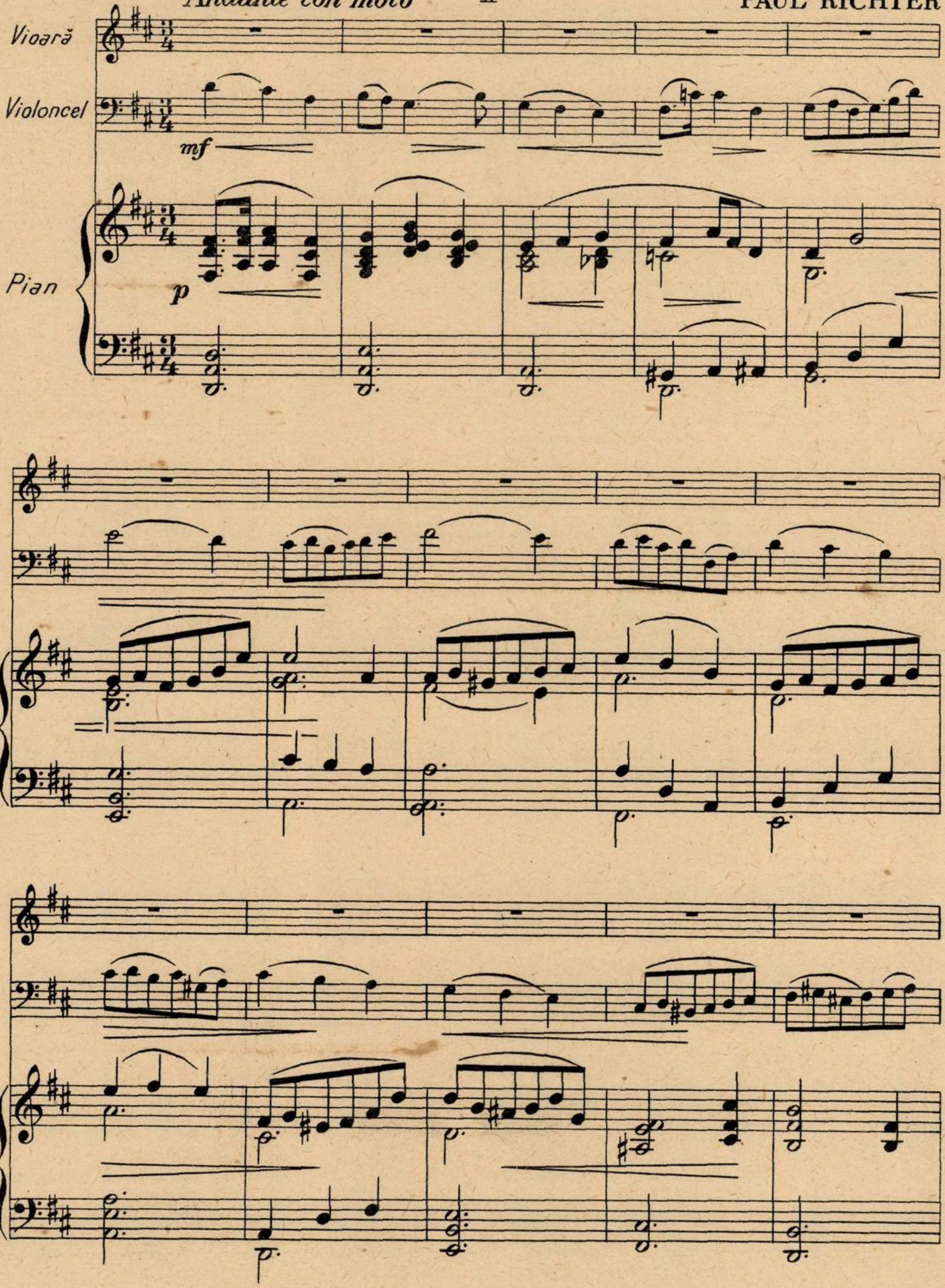
TRIO

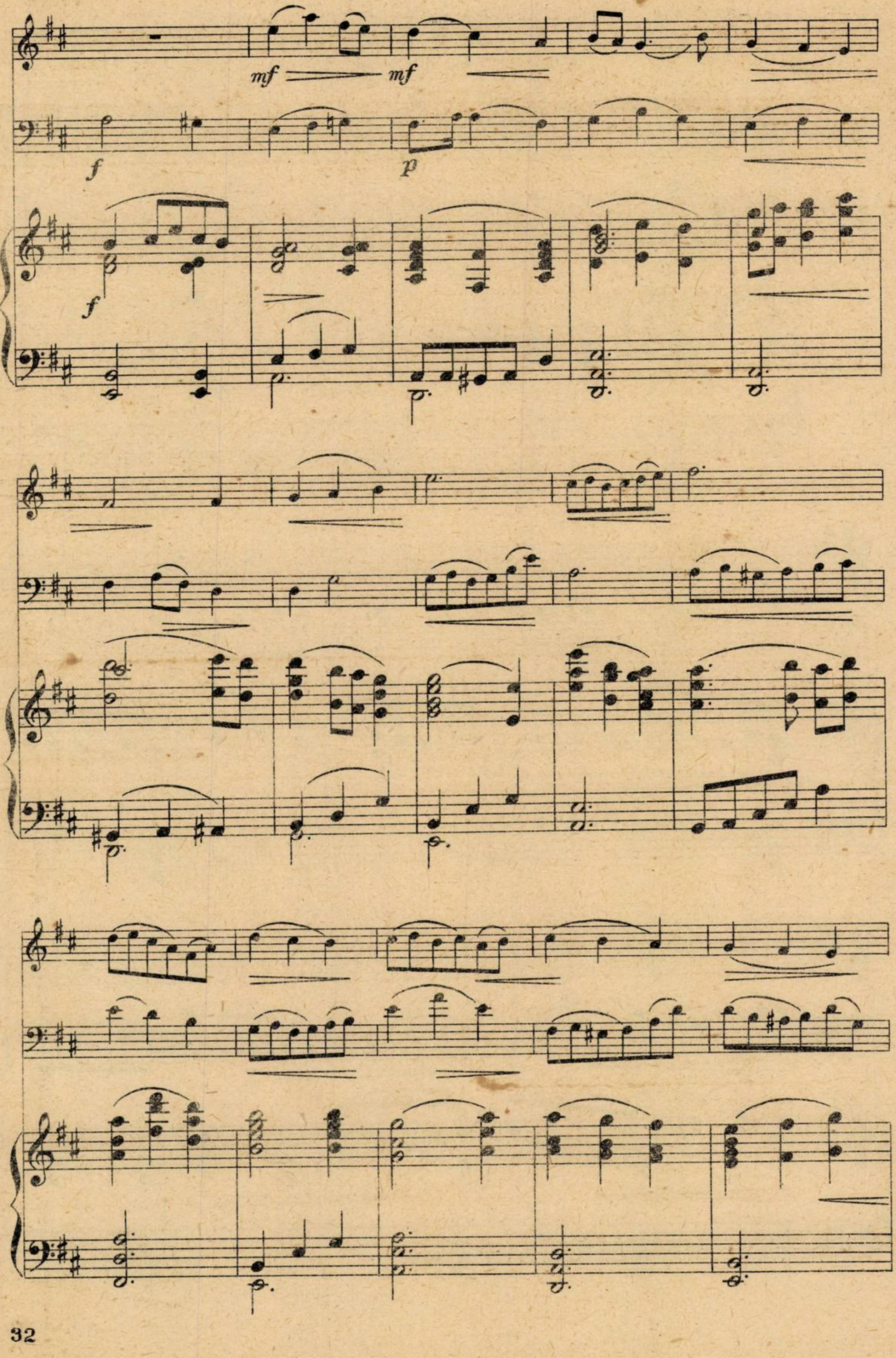
PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN

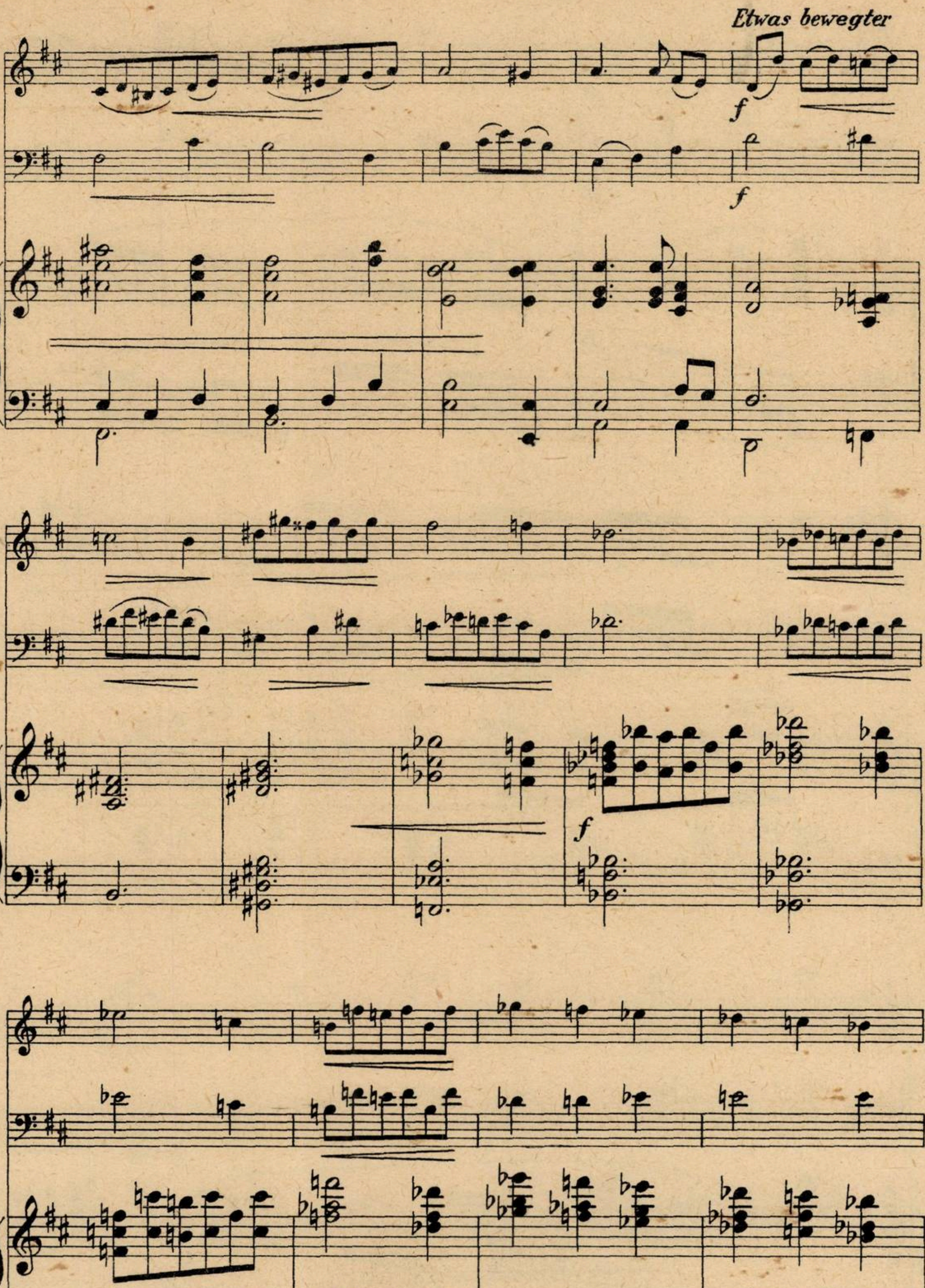
II

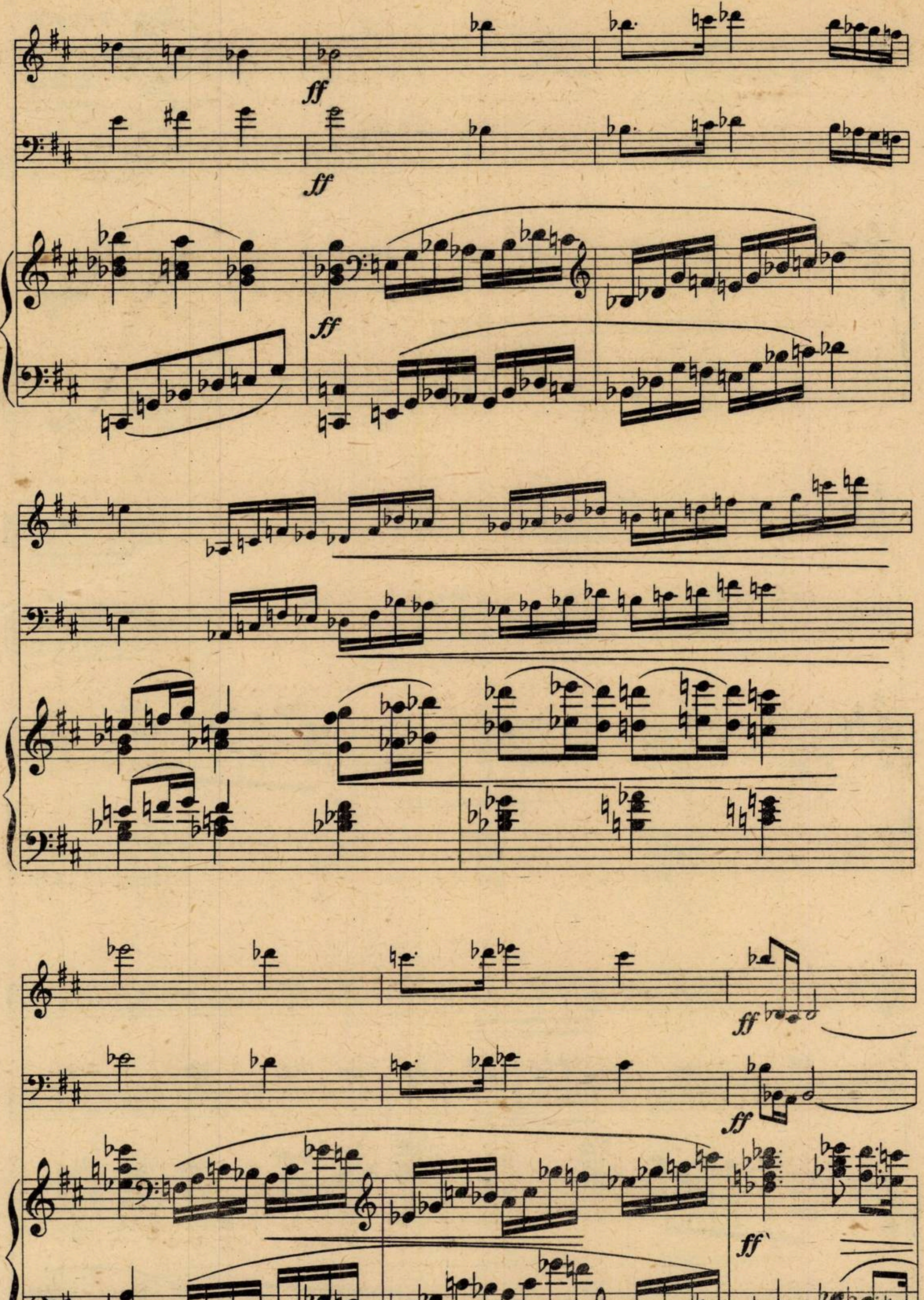
Andante con moto

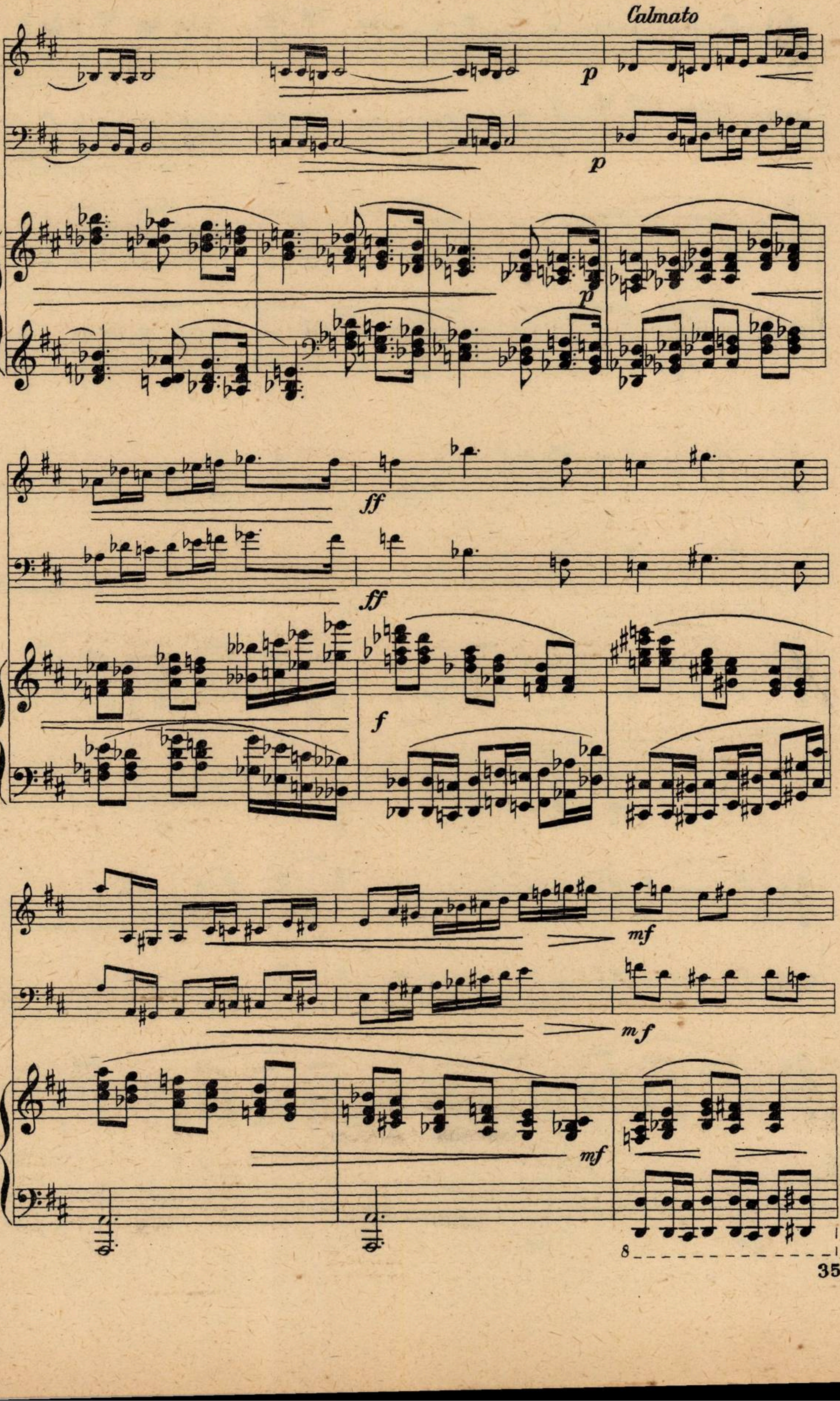
PAUL RICHTER

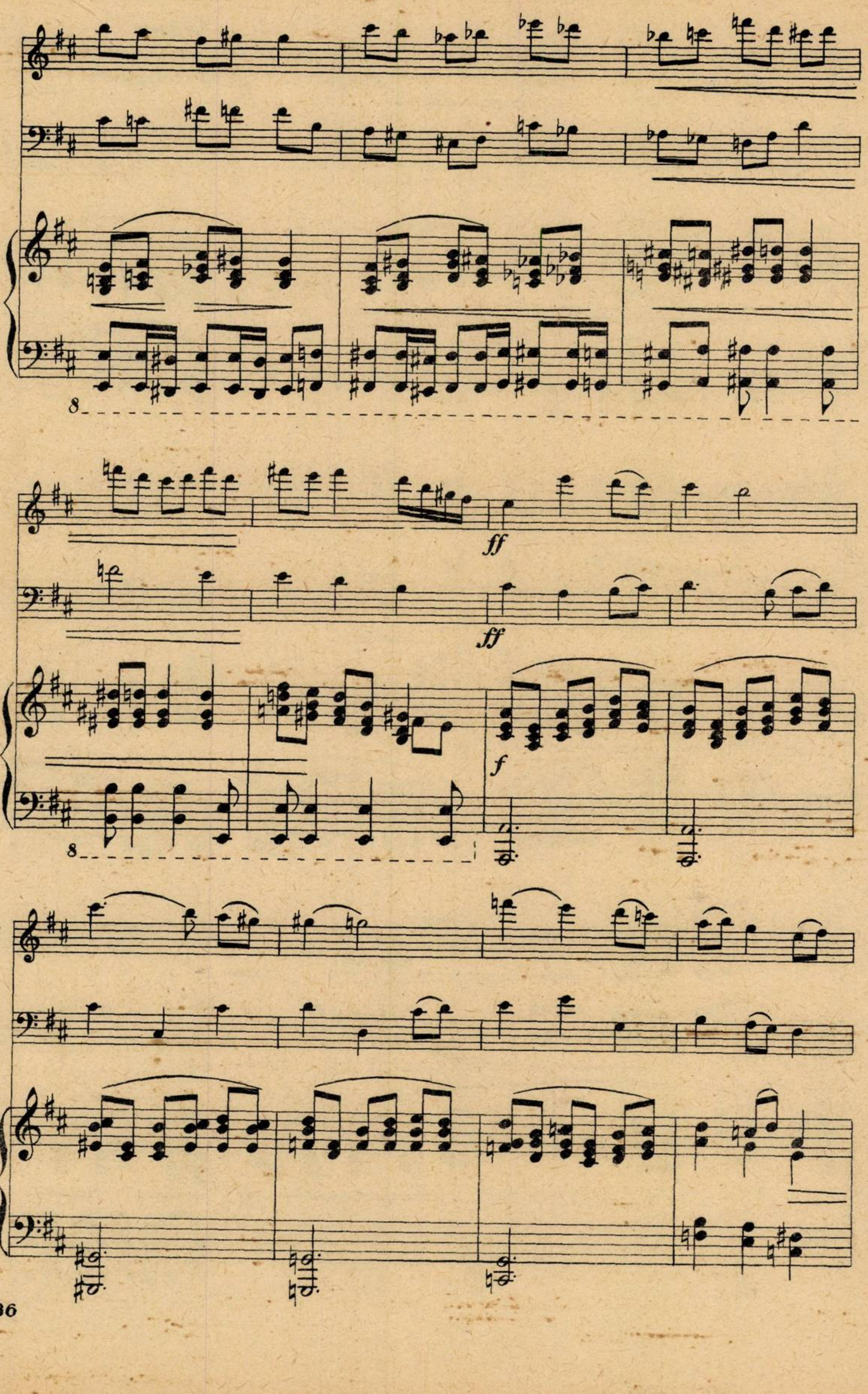

Vioară
Violoncel
Pian
mf
p

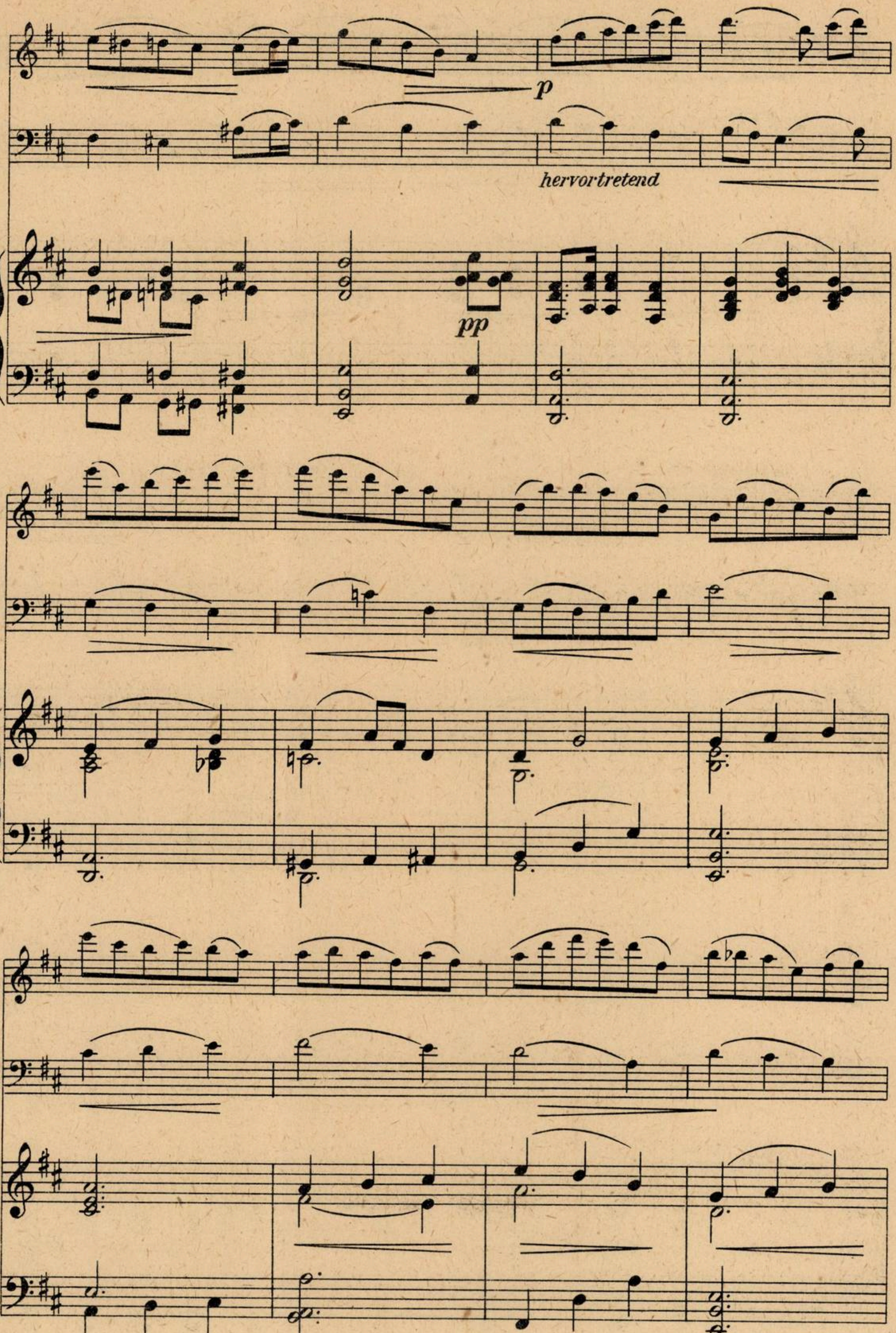

mf
mf
f
p
f

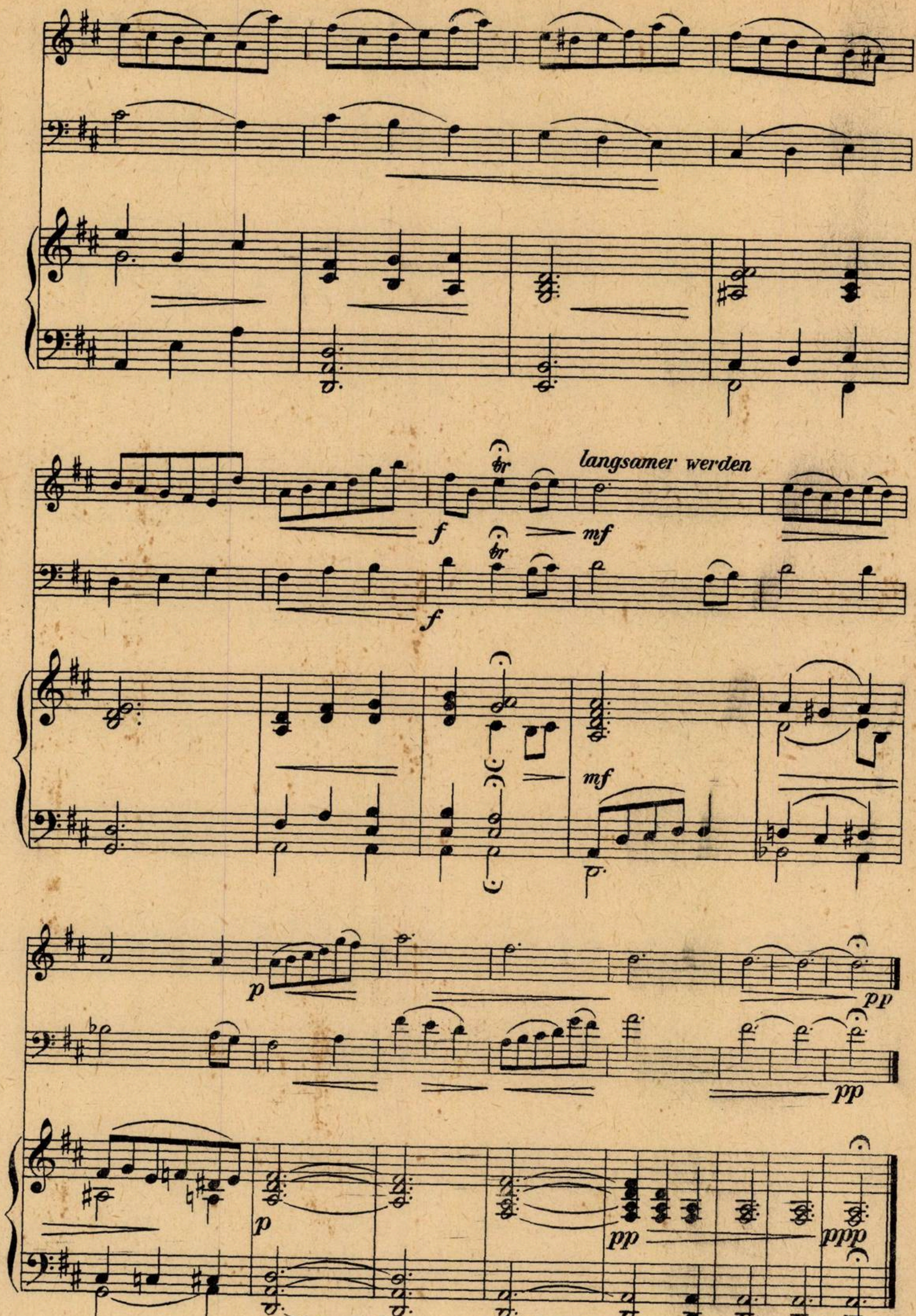

Etwas bewegter
f
f
f


ff
ff
ff
ff
ff
ff


Calmato
p
p
p
ff
ff
f
mf
mf
mf
8


8
ff
ff
f
8


p
hervortretend
pp


tr
f
mf
langsamer werden
p
pp
ppp

CUPRINS

Pag.

Die Nacht 5
K. Zerkaulen

In der Nacht 6
O. J. Bierbaum

Der Wunsch des Liebhabers 10
Hung-So-Fan (1813—1861)

Alte Weisheit 13
Lo-Tschan-Nai (1834—1867)

Februarschnee 17

Die schwarze Laute 18
O. J. Bierbaum

Die Brück'am Tay 19
Th. Fontane

Trio 31

NOTĂ

In suplimentul „Muzica" nr. 5/958 continuarea cîntecului „Luna-n nori" de Juarez Movilă se găsește la pag. 24.

BIBLIOTECA „ASTRA„
SIBIU

1 9 5 8

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 6

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani nr. 18-20
Telefon:
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 182

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
5.21.19
5.78.32

Lei 5

MUZICA

7

1958

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII IULIE 7/1958

Avîntul creator al tinerei generaţii

In scopul cunoaşterii bogate şi adîncite a realizărilor tinerilor muzicieni, al sprijinirii şi îndrumării cu tot mai multă eficienţă a activităţii lor creatoare, Uniunea Compozitorilor a consacrat o largă dezbatere pe această temă.

Au participat, alături de membri ai comitetului Uniunii, reprezentanţi ai Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, ai instituţiilor muzicale, compozitori şi muzicologi, studenţi ai Conservatorului. Subliniind că această dezbatere a fost pregătită prin numeroase audiţii cu lucrări ale tinerilor compozitori organizate de Uniunea Compozitorilor în afara şi înăuntrul ei, care au oferit mari posibilităţi de cunoaştere a acestora, compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, a solicitat contribuţia participanţilor vîrstnici şi tineri la discutarea celor mai de seamă aspecte legate de activitatea tinerilor muzicieni. Compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, a dat apoi citire referatului întocmit de un colectiv de tineri muzicieni în colaborare cu Conducerea Uniunii Compozitorilor.

Referatul subliniază condiţiile generale în care tineretul muzical îşi duce azi activitatea, scoţînd în evidenţă grija părintească a partidului şi statului pentru asigurarea celor mai prielnice condiţii de muncă talentelor. El arată progresele uriaşe, saltul calitativ, realizat faţă de trecut în problema ajutorării tinerilor muzicieni, astfel ca aceştia să-şi dezvolte capacităţile creatoare şi să le integreze rodul în revoluţia culturală care se desfăşoară în ţara noastră.

„Principiul legăturii permanente a artistului cu viaţa şi năzuinţele poporului, al sprijinirii pe creaţia populară — *arată referatul* — constituie parte integrantă din metoda realismului socialist. Metoda realismului socialist stă azi la baza dezvoltării literaturii şi artelor din ţara noastră. Arta pe care o făuresc astăzi creatorii noştri este chemată să se inspire din viaţa şi problematica zilelor noastre; să se adreseze oamenilor din patria noastră — constructori ai socialismului, tinzînd să devină un bun al celor care luptă pentru pace şi o viaţă luminoasă a omenirii.

În condiţiile arătate mai sus, viaţa muzicală din ţara noastră se desfăşoară într-un avînt din ce în ce mai mare. Tineri şi vîrstnici, compozitori, interpreţi, pedagogi şi oameni de ştiinţă muzicală îşi dau mîna pentru propăşirea muzicii din patria noastră. Marile mase de iubitori ai muzicii manifestă cerinţe artistice din ce în ce mai intense, exigenţe din ce în ce mai înalte faţă de creaţia muzicală. Problema accesibilităţii se pune azi în strînsă legătură cu apropierea artistului de marile mase pentru care creează — printr-o tematică plină de actualitate, apropiată de sufletul maselor, printr-o întruchipare muzicală simplă, măiestrită, plină de forţă —, şi cu educarea sensibilităţii maselor pentru frumos, pentru ridicarea puterii lor de înţelegere a operelor de artă. În acest scop s-au creat numeroase orchestre simfonice, teatre muzicale, ansambluri artistice, coruri profesionale şi de amatori, şcoli populare de artă, pe întreg cuprinsul ţării. Reforma învăţămîntului a deschis larg porţile şcolilor şi conservatoarelor pentru elemente talentate din popor. Acestui lucru i se datoreşte faptul că ne putem mîndri astăzi cu o întreagă generaţie de tineri şi foarte tineri muzicieni care reprezintă chezăşia continuităţii şi înfloririi pe o treaptă şi mai înaltă a culturii noastre muzicale.

În complexul vieţii noastre muzicale de astăzi, Uniunea Compozitorilor a devenit un puternic for de creaţie şi îndrumare, a cărui contribuţie în viaţa muzicală se afirmă a fi tot mai activă şi mai cuprinzătoare. În cadrul Uniunii Compozitorilor îşi dau mîna generaţii diferite, care se străduiesc pentru înflorirea muzicii romîneşti şi pătrunderea ei tot mai adîncă în rîndul iubitorilor de muzică din ţară şi de peste hotare.

Grija pentru creşterea generaţiilor de viitori muzicieni depăşeşte desigur cercul de preocupări directe ale Uniunii. În colaborare cu alte organe de resort, Uniunea a iniţiat şi susţinut o serie de acţiuni, printre care aceea de sprijinire a muncii instituţiilor de educaţie muzicală şi de răspîndire a muzicii. Din fonduri proprii şi bugetare de stat, Uniunea acordă susţinere materială pînă la sfîrşitul studiilor, unui număr mare de elemente harnice din școlile și conservatoarele de muzică.

Îndrumarea de către Partid a muzicii noastre se oglindește în dezbaterile din cadrul cenaclelor și al întregii activități ideologice a Uniunii Compozitorilor. Aceasta are un puternic ecou în învățămîntul muzical de toate gradele prin prezența la catedră a celor mai de seamă membri ai Uniunii Compozitorilor — compozitori și muzicologi — precum și prin activitatea Uniunii Compozitorilor, în general.

Tinerii noștri compozitori și muzicologi, de a căror activitate se ocupă raportul de față, au fost educați în condițiile noi create de orînduirea democrat-populară din țara noastră, în condițiile avîntului muzicii noastre, călăuziți de profesori înțelepți și înconjurați de grija permanentă a partidului. Această grijă se răsfrînge asupra tinerilor membri care fac primii pași în profesiune, în mod direct prin acțiunile de îndrumare ale Uniunii. Acestea se răsfrîng, în bună parte, și asupra celor care învață încă pe băncile școlii.

Intre cele două războaie mondiale, conservatoarele n-au dat țării decît un număr destul de restrîns de compozitori și muzicologi. Chiar și unii dintre cei care promiteau și ar fi putut aduce o contribuție la dezvoltarea muzicii romînești, au fost secătuiți prematur de vlagă și avînt, din lipsa de încurajare din partea oficialității.

În condițiile noi, create de regimul democrat-popular vieții muzicale și învățămîntului în țara noastră, ne aflăm astăzi în fața unui număr neîntîlnit în trecut de tineri compozitori și muzicologi. Trebuie să menționăm cu această ocazie că un număr de muzicieni tineri din R.P.R. și-au desăvîrșit studiile în conservatoarele din Uniunea Sovietică.

Tocmai din această grijă pe care Partidul o manifestă pentru îndrumarea și sprijinirea tinerilor muzicieni, izvorăște acțiunea pornită în ultimii ani în Uniunea Compozitorilor în scopul cunoașterii cît mai adîncite și lămuririi unor probleme legate de activitatea și nevoile tinerilor compozitori. La capătul unui șir de audiții, concerte, discuții, tipărituri, imprimări etc., dezbaterile de azi tind să facă cunoscute cît mai bine eforturile și preocupările tinerilor compozitori și muzicologi și să împrăștie unele nedumeriri legate de ele.

Discutarea aspectelor muncii tineretului nostru muzical devine cu atît mai necesară, cu cît avem în față un număr mare de tineri compozitori și muzicologi activi și de lucrări valoroase, realizate de aceștia.

Dacă cercetăm lista membrilor Uniunii Compozitorilor, constatăm prezența unui număr de peste 60 de tineri, fără să numărăm studenții secțiilor de compoziție și muzicologie din conservatoare, printre care cei mai mulți manifestă deosebite aptitudini și o activitate meritorie. Aceștia sînt din ce în ce mai mult angrenați, alături de ceilalți, în viața Uniunii, participînd la concursuri, audiții, la cenacle, precum și la discuții.

*

În genul simfonic au lucrat pînă în prezent o serie de tineri, printre care menționăm pe următorii: Dragoș Alexandrescu (Simfonia dobrogeană), Ana Severa Benția (Allegro simfonic), Pascal Bentoiu (Suită de dansuri, Concert pentru pian și orchestră, poemul simfonic „Luceafărul"), Dumitru Bughici (poemul „Evocare" — Donca Simo și o recentă Simfoniettă), Dumitru Capoianu (Divertisment pentru 2 clarineți și orchestră de coarde și, recent, un Concert de vioară și orchestră), Edgar Cosma (Imagini sportive), Dan Constantinescu („Toma Alimoș", poem simfonic), Domnica Dumitrașcu (Simfonia „1907"), Valentin Gheorghiu (Simfonia a II-a), Theodor Grigoriu (Variațiuni pe o temă de Anton Pann, Suita teatrală și, recent, un Concert de oboi), Dan Jelescu (Trei piese pentru orchestră și un poem simfonic după Scrisoarea a III-a de Eminescu), Sergiu Natra (4 poeme pentru voce și orchestră, Cantata pe tema unui marș, „Ogoare noi în lunca Prutului", Simfonia), Tiberiu Olah (două cantate), Laurențiu Profeta („Zile de vacanță"), Doru Popovici (Concert pentru orchestră de coarde), Sergiu Sarchizov (Cantata Patriei, Simfonietta), Aurel Stroe („Izbînda armelor poporului" pe versuri de Pablo Neruda), Zoltan Aladar („Cîntece de dragoste și pace"), Anatol Vieru („Mierla lui Ilie Pintilie", „Miorița", Concert pentru orchestră).

În genurile muzicii de cameră s-au afirmat aproape toți tinerii compozitori. Cvartete au scris următorii: Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Capoianu, Edgar Cosma, Remus Georgescu, Theodor Grigoriu, Virgil Onițiu, Radu Paladi, Sergiu Schapira, Aurel Stroe, Cornel Trăilescu, Frederik Wanek, Anatol Vieru. În alte formații de cameră s-au afirmat îndeosebi Zoltan Aladar (Nonet), Nicolae Beloiu (Trio), Wilhelm Berger (Nonet) Edgar Cosma (Trio), Domnica Dumitrașcu (Cvintet), Valentin Gheorghiu (Trio), Tiberiu Olah (Trio), Andreas Porfetje (Cvintet de suflători), Elian Rubinstein (Trio), Mangoianu Ștefan (Burlescă pentru 11 instrumente), Cornel Țăranu (Trio).

Sonate instrumentale diverse, piese de pian și pentru instrumente solo au scris majoritatea compozitorilor tineri.

Cîntece (lieduri) au scris: Ana Severa Benția, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Felicia Donceanu, Theodor Grigoriu, Remus Georgescu, Liviu Ionescu, Erwin Junger, Ștefan Mangoianu, Miriam Marbé, Carmen Petra, Doru Popovici, Andreas Porfetje, Aurel Stroe, Cornel Trăilescu, Cornel Țăranu, Frederik Wanek, Ștefan Winkler, Anatol Vieru.

Cîntece de masă au scris: Dragoș Alexandrescu, Ana Severa Benția, Theodor Bratu, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Edgar Cosma, Theodor Grigoriu, Remus Georgescu, Liviu Ionescu, Sergiu Natra, Mircea Neagu, Claudiu Negulescu, Radu Paladi, Alfred Panţîr, Laurenţiu Profeta, Bruno Reinhardt, Elian Rubinştein, Constantin Romaşcanu, Sergiu Sarchizov, Sergiu Schapira, Radu Şerban, Vasile Timiş, Cornel Ţăranu, Gheorghe Vancu, Anatol Vieru. Cîntece şi piese pentru copii au scris : Ana Severa Benţia, Sergiu Natra, Miriam Marbé, Bruno Reinhardt, Sergiu Sarchizov, Vasile Timiş.

In domeniul muzicii uşoare activează : Richard Bartzer, Dumitru Capoianu, Puiu Rubinştein, Radu Şerban.

Muzică de film şi de teatru au scris : Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Edgar Cosma, Theodor Grigoriu, Dan Jelescu, Ştefan Mangoianu, Sergiu Natra, Tiberiu Olah, Radu Paladi, Anatol Vieru.

In domeniul muzicologiei, tineretul susţine principala muncă de critică şi cercetare a creaţiei romîneşti. Aproape toţi colaboratorii şi în bună parte cei de la revistele de specialitate sînt tineri. De asemenea, ei se afirmă şi în cadrul lectoratelor şi redacţiilor muzicale de la Filarmonică, Radio. Menţionăm pe următorii : George Bălan (cronică, critică, articole teoretice), Ada Brumaru (cronici şi prezentări), Viorel Cosma (studii de istoria muzicii şi cronici), Ana Frost (cronici), Silvian Georgescu (articole, cronici), Alfred Hoffman (cronici, prezentări, concerte-lecţii), Ionel Hristea (cronici şi materiale de popularizare), Ştefan Niculescu (studii şi cronici), Miltiade Păun (articole, cronici), Doru Popovici (cronici, analize), Eugen Pricope (studii de istoria muzicii, cronici şi prezentări), Mihai Rădulescu (studii, cronici şi analize), Adrian Raţiu (studii şi prezentări), François Schapira (studii, cronici, concerte-lecţii, prezentări), Aurel Stroe (studii şi analize), Vasile Tomescu (studii, articole, monografii, conferinţe), Wanek Frederik (cronici, analize). In domeniul folclorului activează tineri ca Mariana Rodan-Kahane, Lucia Stănculeanu, Mîrza Traian, Adrian Vicol.

In Conservatoare se remarcă talente deosebite printre studenţii de la compoziţie şi muzicologie ; deşi educaţia lor muzicală nu este încheiată, multe din lucrările lor dovedesc talent şi meşteşug. Unele din ele au intrat chiar în viaţa noastră muzicală. Cîţiva dintre ei au obţinut premii şi distincţii în ţară şi în străinătate, la diferite concursuri. Menţionăm printre cei mai meritoşi, pe următorii : Nicolae Coman, Gheorghe Costinescu, Arminiu Cassvan, Liviu Dandara, Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Mihai Klepper, Ileana Marinescu, Richard Oschanitzki, Hari Schnapp.

Analizînd materialul de mai sus, observăm următoarele :

Tineretul ne-a dat cîteva lucrări programatice de un deosebit interes, atît sub aspectul concepţiei, cît şi al realizării. Amintim astfel „Simfonia Dobrogeană“ de Dragoş Alexandrescu, poemul simfonic „Luceafărul“ de Pascal Bentoiu, poemul simfonic „Evocare — Donca Simo“ de Dumitru Bughici, suita simfonică „Ogoare noi în lunca Prutului“ de Sergiu Natra, suita simfonică „Zile de vacanţă“ de Laurenţiu Profeta etc. Cu toate acestea, nu numai tinerilor, dar şi tuturor compozitorilor noştri le stă în faţă datoria principală de a îmbrăţişa cu hotărîre şi pasiune acest gen atît de important pentru educaţia patriotică a publicului nostru larg. Compozitorii de astăzi, şi în primul rînd cei tineri, sînt chemaţi să contribuie, prin arta lor, la ridicarea şi mobilizarea poporului nostru pentru înfăptuirea marilor ţeluri care-i stau în faţă. Or, alături de cîntecul de masă, genul de operă şi operetă, muzica programatică ocupă un loc important în această acţiune.

Deosebit de îmbucurător este faptul că cei mai mulţi dintre tineri au scris şi continuă să scrie cîntece de masă. Aproape toate concursurile iniţiate în ultimii ani pentru acest gen, în cadrul naţional şi internaţional, au consacrat eforturile şi talentele tinerilor noştri compozitori. Un lucru demn de relevat este faptul că de la cîţiva tineri vine dorinţa de a împrospăta mijloacele de exprimare ale genului, de a aduce o înnoire în construcţia melodică şi în tratarea ei.

Dorinţa noastră este ca cei mai buni compozitori din rîndul tinerilor să abordeze şi să cultive acest gen cu entuziasm tineresc şi preocuparea pentru accesibilitate, pentru simplitate şi măiestrie.

Ne adresăm în special lui Dumitru Capoianu, Edgar Cosma, Sergiu Natra, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Ştefan Mangoianu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Marius Rintzler, Aurel Stroe, Frederik Wanek, să continue sau să se alăture susţinerii acestui gen.

La Cluj lucrează un număr de tineri, elevi ai Conservatorului „Gheorghe Dima“ în care predau cu competinţă profesori, dintre care unii membri ai Uniunii. Am arătat mai sus activitatea acestui grup de tineri. In mod deosebit se observă însă la filiala din Cluj lipsa de interes faţă de genul cîntecului de masă şi al muzicii cu program, în genere. Aşteptăm tocmai de la tineretul clujean să introducă în filiala Cluj aceste genuri nepracticate pînă acum nici de cei mai în vîrstă. Facem un apel la toţi tinerii noştri compozitori să participe cu însufleţire la concursuri şi la toate acţiunile de îmbogăţire a muzicii noastre cu lucrări inspirate din actualitate.

Cu privire la genul simfonic, în care tinerii noştri compozitori s-au afirmat cu unele lucrări de valoare care fac cinste programelor simfonice din ţară, se impune recomandarea de a ataca formele mari simfonice şi vocal-simfonice cu mai multă atenţie, cu seriozitate şi simţ al răspunderii. Ar fi de dorit ca ucenicia pentru dobîndirea măiestriei simfonice înalte să se facă pornind de la piese de proporții mici ca uverturi, suite, dansuri, prelucrări simfonice, schițe programatice etc., etc.

În domeniul liedului, deși influențele maeștrilor vîrstnici se resimt uneori foarte puternic — lucru de altfel firesc — se observă la mulți dintre cei care au abordat acest gen, tendința unei afirmări a personalității proprii.

Ar trebui ca tinerii compozitori să se îndrepte cu mai multă atenție asupra acelor forme de muzică de cameră, a căror lipsă se resimte cel mai mult în întreaga noastră creație muzicală. E vorba de piese concertante și de piese scurte pentru diferite instrumente, necesare atît învățămîntului, cît și concertiștilor noștri. De asemenea, ar trebui ca tineretul să-și îndrepte preocupările spre formații de cameră mai puțin pretențioase și mai la îndemîna amatorilor de muzică, decît să atace cu ușurință, înainte de a-și însuși experiența și tehnica necesare, genuri cum e bunăoară cvartetul și formațiile mai mari de cameră.

O datorie de seamă a tineretului, ca și a tuturor compozitorilor, este aceea de a se îndrepta cu toată atenția și convingerea spre poezia nouă care reflectă temele majore ale actualității.

Problemele muzicii ușoare sînt aceleași pentru toate vîrstele. Cu toate acestea, se observă că tineretul este mai expus influenței unor tehnici de orchestrație străine, prin care ei aduc mari prejudicii substanței muzicale în melodie și armonie. Subliniind ca foarte meritorie preocuparea de înnoire și ridicare a meșteșugului în acest gen, recomandăm, în același timp, o mai mare atenție cu privire la conținut și la formă.

Nu trebuie uitat niciodată pentru cei care compun muzică ușoară, că melodia sinceră, directă, apropiată de sensibilitatea oamenilor și axată pe o tradiție destul de bogată a acestui gen în muzica noastră, are o valoare artistică mult mai mare decît o haină orchestrală strălucitoare, dar de împrumut, pe un trup firav.

De altfel, acest lucru se referă cu toată valabilitatea și la celelalte genuri, în care trebuie să ne preocupe în primul rînd forța melodică și, în funcție de melodie, îmbogățirea celorlalte mijloace de expresie, decît cu orice chip goana după inovație și falsă originalitate.

S-a spus mai sus că activitatea în domeniul muzicologiei și criticii este susținută în bună parte de tineret. Aproape toate acțiunile mari și mici întreprinse de Uniunea Compozitorilor în domeniul muzicologiei și al criticii (cronici, popularizare, studii, analize, conferințe, monografii) sînt îmbrățișate cu multă căldură și competință în special de către tineri. Apariția condeielor tinere în critică a dat naștere, din păcate, la o poziție de neîncredere și nemulțumire din partea unora dintre cei vizați și chiar... nevizați. Aceștia nu au înțeles că tinerii sînt cu adevărat în măsură să abordeze cu succes probleme delicate ale criticii, esteticii și muzicologiei. De aceea ei contestă din principiu aportul tinerilor în acest sector, fără însă a contribui ei înșiși în primul rînd la lămurirea problemelor și la împlinirea cerințelor muzicologiei noastre.

Relevînd succesele tinerilor muzicologi, nu putem trece peste deficiențele generale ale muzicologiei noastre, de care nu sînt feriți nici tinerii. Aceste deficiențe sînt : mărginirea orizontului unor cercetări de istorie a muzicii, tehnicismul unilateral întîlnit în analiza unor lucrări muzicale, lipsa de combativitate și de atitudine critică justă, slaba elaborare în problemele de bază ale esteticii științifice, tendințele estetizante, apologia modernismului (de pildă în unele articole semnate în „Contemporanul" de George Bălan) și refugiul în descrieri sterile și interpretări subiective.

Aceste probleme, comune tuturor compozitorilor noștri, capătă în cazul tinerilor, o semnificație și mai puternică pentru că sînt hotărîtoare în perioada de formare a personalității artistice. Dacă există o așa-zisă problemă a tineretului componistic și a tinerilor cercetători ai muzicii, apoi această problemă nu poate fi alta decît o mai mare seriozitate în studierea și aplicarea metodei realismului socialist. Această metodă se elaborează, la rîndul ei, pe baza experienței creatoare. Ea nu reprezintă un eșafodaj rigid de prescripții și rețete, ci se întemeiază pe practica artistică, pe dezvoltarea individuală a capacității de a exprima cu forță și precizie idei importante de fond, în forme sensibile, clare și accesibile unui număr cît mai mare de oameni. Numim această îmbinare a ideilor de conținut cu un înalt nivel de exprimare a lor, măiestrie artistică. Or, măiestria artistică nu se dobîndește decît prin cunoașterea adîncă a celor mai valoroase experiențe, trecute prin filtrul experienței proprii.

Se înțelege că dobîndirea măiestriei artistice printr-un efort continuu în dezbaterea problemelor de actualitate, atît în ceea ce privește latura lor generală, cît și particulară, muzicală, trebuie să constituie în continuare o preocupare de căpetenie a tinerilor noștri creatori. Am constatat în lucrările audiate ale tinerilor compozitori, dorința puternică de a experimenta, de a căuta forme noi cu care să exprime idei noi, contemporane. Nu putem spune că întotdeauna aceste experiențe au fost izbutite. Însă simplul fapt că tinerii nu doresc să rămînă în urma cuceririlor înaintașilor și contemporanilor noștri, reprezintă un efort pozitiv, dătător de speranțe.

Am putut constata cu satisfacție seriozitatea cu care majoritatea tinerilor noștri au înțeles să se avînte în activitatea lor profesională și să răspundă la chemările Uniunii.

Noi socotim că așa zisa problemă a generațiilor, a unui pretins conflict între generații, este în realitate o falsă problemă.

Analizînd lucrările, activitatea și atitudinea tinerilor noștri compozitori, trebuie să ținem seama de faptul că diferențele de concepție asupra folosirii mijloacelor de expresie, care se manifestă la mulți dintre tineri, sînt căi variate de a realiza artistic idei de fond cît se poate de apropiate, ba chiar identice cu ale altor mulți compozitori mai vîrstnici. Să nu uităm că și compozitorii maturi și cu experiență își exprimă ideile pe căile cele mai variate. Deosebirile de tehnică și limbaj, reflectînd gustul personal, individualitatea creatoare nu trebuie să împiedice reflectarea unor idei de fond în chip unitar.

In acest spirit, cele mai spinoase probleme ale creației muzicale — tradiția și inovația, originalitatea, caracterul contemporan, limbajul actual și limbajul depășit, ruperea formei de conținut, caracterul național și universalitatea, exigența și accesibilitatea, simplismul și simplitatea, sinceritatea și artificiosul, adevărata măiestrie și diletantismul, modestia și conștiința valorii, în opoziție cu îngîmfarea și mediocritatea pretențioasă și agresivă — probleme care frămîntă deopotrivă și pe tinerii și pe vîrstnicii de la noi și de pretutindeni, au cele mai mari șanse de rezolvare“.

Discuțiile, care s-au dovedit deosebit de vii și bogate, au îmbrățișat aspecte esențiale ale creației și activității tineretului, ridicate în referat precum și în legătură cu alte laturi noi și au înlesnit primului secretar al Uniunii formularea concluziilor.

O parte dintre vorbitori au subliniat caracterul de continuitate pe care îl are creația tinerilor compozitori de astăzi, de sprijinire pe moștenirea muzicală națională, de dezvoltare a experienței acesteia în noile condiții ale țării noastre. Căutînd să analizeze acest aspect, Vasile Tomescu a arătat că, în primul rînd, „creația tinerei generații se relevă ca o continuare a principiilor realiste ale muzicii noastre, care sînt preluate cu hotărîre de compozitorii de azi, fiind îmbogățite și ridicate pe o treaptă nouă corespunzătoare condițiilor de dezvoltare actuală a muzicii noastre. O altă punte de legătură puternică cu moștenirea muzicală națională o reprezintă preluarea de către tinerii compozitori a experienței maeștrilor atît în Conservator cît și prin toate formele de adîncire a creațiilor generației vîrstnice. In sfîrșit, un alt factor comun în creația diferitelor generații de compozitori romîni îl reprezintă inspirația într-o formă directă sau indirectă din cîntecul popular. Acest procedeu reprezintă astăzi una din cerințele metodei realist-socialiste, fiind extins în chip nou și asupra muzicii populare a minorităților naționale. Desigur, creația tinerelor generații prezintă și aspecte proprii legate de conținutul vremurilor noastre, conținut adîncit și exprimat cu sensibilitatea proprie acestor compozitori, precum și prin sinteza pe care aceștia o realizează între experiența maeștrilor vîrstnici din țară și de peste hotare și propria lor personalitate. Trebuie subliniat însă că aspectele inedite ce se pot remarca în creația tinerilor compozitori de astăzi se cuvin judecate ca rezultat al unui proces de continuă dezvoltare, care se sprijină pe inovațiile aduse în decursul vremii de alte și alte generații“. *In acest sens, vorbitorul a amintit de* „înnoirea produsă la vremea ei de generația lui Musicescu și Kiriac, care au introdus pentru prima dată melosul popular țărănesc în muzica noastră cultă, apoi de contribuția deosebită adusă de George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu în cristalizarea formelor mari de cameră și simfonice pe baza inspirației din muzica națională. Toate aceste înnoiri au avut ca substrat necesitatea oglindirii idealurilor de libertate națională și socială, a zugrăvirii realiste bogate și impresionante a sufletului poporului nostru.

In condițiile actuale, sarcina compozitorilor este aceea de a oglindi aspectele vieții de azi a poporului, lupta și realizările sale. Se impune astfel ca laturile specifice pe care le prezintă creația tinerilor compozitori de azi să fie considerate în lumina conținutului nou de viață pe care ele tind să-l exprime“.

In legătură cu sprijinirea pe tradiția muzicală națională, o importanță deosebită a fost acordată rolului creației enesciene în acest sens. Apreciind ca îmbucurătoare prezența moștenirii lui Enescu în conștiința tinerilor creatori, compozitorul Zeno Vancea a arătat că Enescu „sintetizează întreaga bogăție a școlii noastre naționale, esența substanței creației populare fiind aci elaborată în diferite etape. Din anumite puncte de vedere, *a subliniat vorbitorul,* George Enescu este unul din cei mai de seamă reprezentanți ai școlilor muzicale naționale (cristalizarea unor forme clasice pe baza inspirației naționale într-o sinteză inedită, folosirea unor elemente de limbaj într-un fel cu totul nou — ca de exemplu sferturile de ton — înainte ca acestea să fi ajuns în uzul curent al muzicii universale). Se știe, *a spus Zeno Vancea,* că ceea ce dă în primul rînd valoare creației lui Enescu e înaltul mesaj umanist și nu cutare sau cutare element de tehnică. Acest principiu este prezent în cele mai reprezentative creații ale tineretului și aceasta constituie cea mai valoroasă formă de preluare a moștenirii enesciene“. *In legătură cu moștenirea enesciană s-a vorbit (V. Cristian) despre așa zisul „dublu aspect“ al acesteia, în sensul existenței separate și contradictorii a două etape : una „populară“, „folclorică“, reprezentată prin cele dintîi lucrări, alta „universalistă“, „modernă“, reprezentată mai ales prin creațiile din ultima perioadă. Intervenția în discuție a compozitorilor Zeno Vancea și Alfred Mendelsohn și a muzicologului Mihai Rădulescu, a îndepărtat orice posibilitate de confuzie arătînd că, de fapt, creația lui Enescu reprezintă un tot armonios, unitar, grație prezenței unui bogat fond expresiv, a unei înalte concepții creatoare, traduse în cadrul unor etape diverse de experiență compo-*

nistică. Analizînd aspectele legate de preluarea moștenirii enesciene de către generațiile de astăzi, compozitorul Alfred Mendelsohn a spus : „Atît în perioada de tinerețe a lui Enescu cît și în cea de maturitate întîlnim puncte de plecare pentru o dezvoltare ulterioară a acestei tradiții, pe care trebuie să le luăm deopotrivă în considerație, cînd vrem să îmbrățișăm această mare figură a muzicii noastre.

În faza de maturitate, în acea ipostază de compozitor care filtrează folclorul, în care își fac loc probleme noi de tehnică, în care Enescu devine un compozitor cu un limbaj „modernist" — cum spun unii —, modern — cum spunem noi—, trebuie totuși să facem distincție între dezvoltarea organică a muzicii sale și anumite aspecte ale muzicii enesciene din această etapă, care sînt strîns legate de persoana compozitorului. de condițiile în care a trăit, de bucuriile și tristețile care se reflectă sincer, emoționant în muzica sa și care sînt rezultatul unor împrejurări cu totul diferite de cele în care trăiesc tinerii din patria noastră în momentul de față. Dacă tinerii se vor rezuma numai la reproducerea mijloacelor de expresie pe care le folosește Enescu, ei ar face simple imitații și cel mai nemulțumit de acest lucru ar fi însuși Enescu. Deci — *a spus vorbitorul adresîndu-se tinerilor compozitori* — căutați, cercetați, însă de pe propriile poziții, nu de pe aceea a copierii, adaptării, împrumutării de lucruri de-a gata din alte vremuri și locuri, chiar dacă ar fi vorba de cele mai mari modele ale creației. Studiați-le, adînciți-le, însă nu mergeți pe calea imitației, a pastișei !"

O seamă de vorbitori s-au referit la condițiile morale și materiale în care activează astăzi tinerii compozitori, acestea avînd ca rezultat o conștiință nouă, o atitudine profesională specifică.

„Sînt caracteristice pentru generația noastră, *a spus compozitorul Ștefan Mangoianu,* viața colectivă, strădaniile creatoare pe care le ducem în comun pentru dezvoltarea muzicii noastre noi".

Referindu-se la succesele obținute de tinerii compozitori ai filialei Cluj aparținînd diferitelor minorități naționale, compozitorul Cornel Țăranu a arătat : „În țara noastră, aprecierea unui compozitor nu se mai face azi după rezonanța mai mare sau mai mică a numelui, ci după criteriul valorii pe care o reprezintă opera sa". *El a subliniat, ca și colegul său Erwin Junger, că la Cluj există mulți compozitori tineri, aparținînd naționalităților conlocuitoare care merită a fi cunoscuți mai îndeaproape : Szalay, Pereny, Szabo, Czaba, Tibor Molnar și alții.*

Tinerii compozitori și-au exprimat hotărîrea de a dezvolta și îmbogăți creația muzicală romînească în condițiile de astăzi, căutînd căile cele mai firești, de satisfacere a exigențelor de conținut și formă proprii timpului nostru. „Personal — *a declarat compozitorul Ștefan Mangoianu* — mă străduiesc să dezvolt în creația mea muzica poporului, pe care o moștenim cu toții ; caut să exprim ceea ce trăim, ceea ce ne impresionează în zilele noastre".

Spiritul de prietenie, de strînsă colaborare, în problema dezvoltării profesionale existent între tineri, a fost de asemenea relevat de compozitorul Sergiu Natra, iar Ștefan Mangoianu a subliniat importanța împărtășirii de către maeștrii vîrstnici a propriei experiențe componistice în cadrul unor întîlniri susținute și organizate de către Uniunea Compozitorilor.

Importanța sprijinirii pe tradiția clasică și națională a fost subliniată de asemenea de către compozitorii vîrstnici, printre care Richard Oschanitzki, Diamandi Gheciu ș.a.

O idee unanim îmbrățișată a fost aceea a preocupării pentru accesibilitatea muzicii, pentru pătrunderea ei în masele de auditori cu efortul compozitorilor de a se apropia de mase și o exigență și inițiere muzicală cît mai extinsă a acestora. Dumitru Bughici, Vasile Tomescu, George Klein, Sergiu Natra au sugerat organizarea de concerte și audiții în fabrici.

Problemele legate de evoluția muzicii moderne de peste hotare, de atitudinea combativă față de orientările decadente ale acesteia, au fost prezente de asemenea în cuvîntul unora dintre vorbitori.

Vorbitorii au menționat unele aspecte legate de îmbunătățirea mijloacelor de stimulare și cunoaștere a creației lor, printre care creșterea nivelului și tragerii de inimă la interpreții care prezintă creațiile autohtone nou apărute, recenzarea promptă și bogată a creațiilor muzicale și a lucrărilor de muzicologie, care să pună în lumină și să ajute evoluția tinerilor muzicieni. S-a sugerat îmbrățișarea mai largă și hotărîtă de către tineri a unor genuri cum sînt cîntecul de masă mobilizator, creația programatică, liedul și creația vocal-simfonică și dramatică pe texte de actualitate. Unora dintre problemele de conținut și meșteșug componistic enunțate de participanții la discuții și ridicate, în genere, de creația tinerilor compozitori le-a răspuns, în cuvîntul său, compozitorul Alfred Mendelsohn. După ce a îndemnat la studierea artei celor mai de seamă muzicieni din trecut și de azi, vorbitorul a spus :

„Mult mai importantă este însă studierea unor mijloace proprii muzicii populare, cum sînt de exemplu modurile. Modurile pot duce și duc uneori la soluții foarte interesante, cum aflăm în creația compozitorului Paul Constantinescu, în ce privește înlănțuirea tetracordurilor, cum constatăm și în încercările unor tineri compozitori care merită toată atenția, în ce privește folosirea scărilor modale, posibilitatea de a îmbina modul cu ritmul, de a da muzicii viață și emoție nouă, ca de pildă în oratoriul „Miorița" de Anatol Vieru. Aci compozitorul a realizat un lucru extrem de convingător și aceasta pe bază de teme modale, constituite din elemente reale și perceptibile ale folclorului nostru. Un asemenea proces de distilare, de interpretare și dezvoltare a muzicii populare trebuie astfel căutat în originea sa firească și nu în cărțile lui R. Leibovitz sau ale altora.

Publicul ascultă muzică, fără a pune pe primul plan problema mijloacelor de expresie; el nu o respinge dacă aude o disonanță ci numai dacă compozitorul părăsește poziția lui firească, sinceră și începe să construiască artificial și fără nici un rost, să repete fără nici un scop, să bată apa în piuă; muzica trebuie să fie un lucru viu, creat pentru a exprima o idee, un conținut, și nu un simplu joc sonor.

Putem constata că în majoritatea lucrărilor tineretului pe care le-am ascultat, acest principiu este realizat cu talent.

A fost dată aci ca exemplu Cantata lui Tiberiu Olah. La rîndul meu, țin să confirm că este un lucru de deosebită anvergură, chiar dacă este scurtă ca dimensiune. Are o substanță adîncă. Alte exemple le constituie amintitul oratoriu al lui Vieru, muzica de film — ca aceea a lui Edgar Cosma pentru „Pasărea furtunii“ sau a lui Theodor Grigoriu pentru „Erupția“, cîntece de masă ș.a.

Concluziile discuției despre activitatea și creația tinerilor muzicieni au fost trase de compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor. El a spus între altele:

„Aceasta este prima ședință din viața Uniunii Compozitorilor dedicată în întregime tineretului, care are loc la capătul unui șir întreg de audiții cu lucrări ale acestora. Desigur, interesul nu ar fi putut să se stîrnească și această ședință nu ar fi putut avea loc, dacă nu s-ar fi afirmat în ultimul timp o generație puternică de tineri compozitori și un număr foarte important de lucrări ale acestora.

Este adevărat că ne aflăm în fața unui însemnat număr de lucrări scrise de tinerii noștri, gîndindu-ne în primul rînd la cantitate. In privința calității ne entuziasmăm cu mai multă precauție.

S-a vorbit cu entuziasm de anumite lucrări și de anumiți compozitori tineri, poate chiar într-o măsură ceva mai mare decît s-ar fi cuvenit. Aceasta dovedește însă grija, dragostea, atenția pe care o acordăm cu toții generației tinere. Este o revărsare de simpatie, de dragoste, de atenție pe care noi nu le-am simțit la vremea noastră decît din partea cîtorva oameni. In privința aceasta nu pot să trec peste meritele maestrului Jora, care mai mult decît oricare altul, ne-a înconjurat cu dragoste pe toți tinerii de acum douăzeci de ani, ne-a primit la el, ne-a învățat și ne-a insuflat dragostea pentru muzica romînească. Se stabilise între noi (Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Dinu Lipatti, Gheorghe Dumitrescu, Constantin Bugeanu, subsemnatul) și maestrul nostru, o uniune spirituală, pe care nu o găseam acum două decenii în vechiul mediu al Societății Compozitorilor.

In fața unui număr mare de compozitori tineri și a lucrărilor lor, conducerea Uniunii și-a pus foarte serios problema: Se poate oare trece ușor peste această generație? Putem să nu băgăm în seamă și să nu cunoaștem bine lucrările lor înainte de a-i aprecia? Putem termina cu ele printr-un verdict? Putem să vorbim pozitiv sau negativ, în bloc, despre această creație și despre acești compozitori?

Hotărît că nu! Și atunci am început să adîncim cu seriozitate problema. Am căutat mai întîi să ne apropiem de tineret și de frămîntările sale. Am vrut să constatăm direct felul în care își pun ei problemele, să cunoaștem atitudinea lor sinceră față de prefacerile sociale din țara noastră, față de muzica romînească, față de responsabilitatea lor ca artiști și menirea pe care o acordă artei lor.

De la început însă, aș vrea să fac o comparație între situația compozitorilor din trecut și de astăzi. Dv., cei tineri, nu aveți termenii. Noi însă, cei care am trăit în două epoci, putem s-o facem.

Toți cei sub și peste 30 de ani, ați crescut într-un timp, cînd alte condiții au venit să vă umple și să vă îndrepte viața.

Imi amintesc de nopțile friguroase cu lună rece și fără foc în sobă, în care copiam pînă dimineața partituri, corectam pînă nu mai puteam, și tot nu terminam. Ziua alergam cu partitura sub braț, ca s-o fac să fie cîntată. Foarte rar izbuteam să aud ce am scris; și atunci acest lucru mă încălzea și mă susținea. Dar cine mi-a plătit vreodată vreo achiziție sau vreun drept de autor? In comparație cu aceasta, mă gîndesc la tînărul compozitor care se enervase mai zilele trecute, în biroul meu, pentru motivul că nu i se legase frumos partitura după ce fusese caligrafiată și corectată la serviciul de copiat note al Uniunii.

Intr-adevăr, chiar lăsînd la o parte mulțimea de beneficii materiale și referindu-mă la sprijinul moral și înlesnirile profesionale care s-au revărsat din plin asupra tineretului de astăzi, pot afirma cu toată forța că există o mare deosebire între ceea ce a fost și ceea ce există astăzi. Tinerii noștri sînt deci datori să aprecieze și să chibzuiască. Să nu rămîie nepăsători.

Invățămîntul nostru nou, început după 1947, a produs această generație de muzicieni, compozitori talentați și instruiți, instrumentiști și cîntăreți care ne fac peste tot cinste. Acest lucru nu trebuie să rămînă nesubliniat.

Dezvoltăm astăzi un contact tot mai strîns și mai puternic cu străinătatea. Sîntem vizitați de străini, vizităm străinătatea, lumea începe să se intereseze tot mai mult de realizările noi din țara noastră, — nu vorbesc numai pe un plan artistic mărginit, dar și pe plan social și politic. Am început să devenim o rotiță importantă în marele mecanism internațional. Cu atît mai mult deci, trebuie să ne afirmăm potențele, să ne precizăm bine atitudinile, să ne spunem cuvîntul clar și răspicat. Pe de altă parte, ca profesioniști sîntem datori să cunoaștem tot ce se face în lume în toate domeniile, pentru a ajuta să ne întărim astfel poziţiile noastre şi să ştim să le apărăm.

În materie de artă — de muzică, mai precis — trebuie să cunoaştem frămîntările noi şi lucrările noi din toată lumea. Acest lucru ne pune la adăpost de greşeli. Această cunoaştere ne poate salva de îngîmfare, de izolare, de rămînere în urmă şi de alte serioase lipsuri şi ne aduce încrederea în forţele noastre şi în poziţia pe care o apărăm. Uneori, lucrările străine sînt privite detaşat de fenomenele sociale respective, învelite într-o falsă poleială ; de cele mai multe ori li se acordă mult mai multă importanţă decît merită şi prin antiteză se subestimează realizările noastre. În alte împrejurări, tinerii noştri se entuziasmează azi de ceea ce se entuziasmau bunicii vienezi şi parizieni. Se înflăcărează uşor de lucruri pe care lesne le dovedesc apoi fără importanţa ce le-au acordat-o cu mărinimie. Confuzia cuprinde laolaltă şi pe cei mai în vîrstă, însă tineretul, prin ardoarea şi pasiunea pe care o pune în toate acţiunile precum şi prin lipsa de experienţă, este expus mai uşor la excese şi în consecinţă la dezamăgire.

Se încearcă să se spună uneori că se face cu prudenţă şi „înţelepciune" acoperirea, îmbrobodirea deficienţelor tinerilor. Nu ! Nici pomeneală. Dar nu ne putem pronunţa vehement, definitiv şi cu uşurinţă într-o problemă atît de delicată chiar cînd socotim că am sezisat toate aspectele. Prin lipsa noastră de pricepere în analizarea acestei situaţii putem face mai mult rău decît bine. Putem despărţi pentru multă vreme generaţiile şi crea o partidă opacă şi chiar duşmănoasă, care, pentru a-şi apăra interesele, va învăţa perfidia, jocul dublu şi nesincer. Noi nu dorim să cîştigăm aderenţa de suprafaţă a tineretului nostru. Nu vrem să-l cîştigăm prin măsuri administrative ci prin convingerea sinceră şi deplină. Pentru că lupta pe care o ducem pe tărîmul muzicii noastre este mare şi dreaptă şi nimeni nu poate rămîne în afară de ea. Dorim integrarea tuturor eforturilor generaţiilor tinere de muzicieni la această luptă, pentru făurirea unei muzici care să corespundă tot mai deplin cerinţelor celor ce construiesc în patria noastră o viaţă nouă.

Şi apoi — dacă este vorba să analizăm şi mai adînc — există la noi un curent care pare că tinde să exagereze această problemă a tineretului. În anumite cercuri nu se acordă decît deficienţe creaţiei tinerilor, ei sînt judecaţi în bloc, li se atribuie numai zburdălnicie, neseriozitate, îngîmfare, ba chiar agresivitate. Să nu ne pripim. Să cercetăm cu răbdare. În această privinţă, cel mai bun lucru pe care l-am făcut noi a fost atunci cînd comitetul Uniunii a decis să privească lucrurile calm şi să hotărască numai după audierea amănunţită a creaţiei tinerilor. La nivelul de cunoaştere al acestei creaţii, nivelul pe care-l avem astăzi, putem să judecăm mult mai bine, decît dacă procedam la calificative şi măsuri premature.

Generaţia mai vîrstnică, generaţia lui Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Filip Lazăr, Mihail Andricu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, a fost o generaţie greu încercată din punctul de vedere al îndrumării, al orientării şi al susţinerii. A fost o generaţie care a crescut într-un mediu ce nu aprecia eforturile muzicienilor noştri pentru o şcoală naţională, pentru o cultură proprie poporului nostru. A fost o generaţie care nu putea găsi în ţară, în acel moment, posibilităţi de îndrumare profesională înaltă şi nici suport moral şi material care să-i asigure o dezvoltare fără piedici şi fără ocolişuri. Cîţiva au izbutit să se ridice prin talentul lor deosebit. Au fost însă atîţia care au trebuit să debarce pe ţărmuri străine şi s-au rătăcit ca simpli anonimi în mulţime. Unii au dispărut după cîteva lucrări, alţii au devenit epigonii unor curente şi şcoli care n-aveau nimic comun cu sufletul poporului din sînul căruia ieşiseră. Alţii au fost zdrobiţi de împrejurările neprielnice. Tineretul nostru reprezintă azi un grup important de forţe din care nu vrem să pierdem pe nici unul. Vorbesc în primul rînd de cei buni şi nu vreau să las la o parte nici pe ceilalţi, care n-au fost încă în situaţia de a se afirma strălucit. În materie de apreciere a tinerilor e mai bine să avem răbdare. Nu ştii de unde iese deodată marele compozitor cu marea lucrare la subsuoară. Acordăm deci credit cu largă inimă multor tineri care se străduiesc cinstit să treacă pragul, şi facem tot ce putem să-i ajutăm.

Au fost însă muzicieni din vechile generaţii, care au răzbătut peste toate confuziile epocii lor şi au rămas dîrzi pe poziţiile sănătoase ale muzicii realiste. Cu aceştia trebuie să înnodăm veriga şcolii şi tradiţiei noastre muzicale. Iată marea datorie a tineretului muzical de azi : De a continua şi dezvolta eforturile generaţiilor de muzicieni care s-au străduit de-a lungul anilor să exprime sufletul poporului nostru şi să dezvolte cultura lui. Cum generaţia noastră nu s-a abătut de la această datorie, cu atît mai mult dv. tinerii de azi nu aveţi dreptul s-o faceţi. E o datorie mai mare decît artistică, muzicală, e o datorie patriotică.

În epoca noastră se afirmă şi capătă din ce în ce mai multă semnificaţie socială calitatea de muzician, de compozitor, care devine o profesie, devine o meserie clar definită, o meserie cu diplomă, cu drepturi şi datorii importante. Artistul este un cetăţean stimat al patriei sale.

Dispare treptat diletantismul, neîncrederea şi dispreţul faţă de oamenii muzicii şi de arta lor. Vechea poziţie a burgheziei faţă de artă a înecat muzica romînească în indiferenţă şi izolare faţă de rosturile sociale, iar pe slujitorii ei i-a plasat într-o categorie de ultimă necesitate civică. Pentru că pe vremuri, breasla aceasta a compozitorilor nu interesa pe nimeni. Interesa oare vreodată pe miniştrii şi funcţionarii din guvern să ştie cu ce se ocupă bieţii muzicanţi, ce frămîntări, idealuri şi necazuri au? Iubitorii de muzică, atîţi cîţi se găseau, acţionau fiecare pe cont propriu, fiecare după gustul şi puterile lui. Şi bietul compozitor! a fost destulă vreme în care cucoanele şi domnii la Ateneu nu puteau suporta acordurile unei muzici romîneşti. Astăzi facem muzică romînească şi din ce în ce tot mai mult public o apreciază.

Eu am trăit zilele grelei deziluzii a lui Castaldi. În ultimii ani ai vieţii, cu vreo două decenii în urmă, cînd devenise foarte trist, dacă îi pomeneai de compoziţiile lui, se enerva teribil şi spunea :

— Nu mă interesează nimic, nu am scris nimic, nu am fost compozitor, îmi pare rău că m-am apucat să scriu. De altfel, nu este nici o treabă să scrii muzică, să lucrezi doi ani la o simfonie şi să nu te aprecieze nimeni...

Pe noi cei de azi nu ne-ar îndreptăţi nimic să gîndim la fel.

Învăţămîntul muzical superior şi îndrumarea tinerilor compozitori porneşte din Conservator. Trebuie să aduc aici critica următoare : Conservatorul nu a fost reprezentat cum trebuie în această adunare ; nimeni n-a vorbit mai adînc despre învăţămîntul muzical, oamenii competenţi de la Conservator nu au luat cuvîntul ca să arate care sînt problemele, care sînt deficienţele, care sînt frămîntările, care este activitatea ce se duce în Conservator pentru educarea tineretului. Trebuie să continuăm discuţiile şi să angrenăm Conservatorul şi şcolile medii. Realismul socialist în muzică nu începe cu Uniunea Compozitorilor. Începe cu prima educaţie.

Nu se poate despărţi creaţia noastră muzicală de învăţămîntul muzical din Conservator, cu atît mai mult cu cît în sînul Uniunii Compozitorilor există un număr mare de muzicieni care au trecut prin conservatoarele noastre şi care astăzi sînt profesori acolo. Dacă odinioară, conservatoarele din ţara noastră nu erau în măsură să dezvolte pe plan superior talentele, astăzi ele sînt în măsură s-o facă în bune condiţii.

După generaţia de muzicieni romîni care au trebuit să se instruiască în Franţa sau în Germania, a venit generaţia de după primul război mondial. Este o generaţie crescută în ţară, de către profesorii noştri care activează şi azi şi care rămîn mai departe dascălii noştri. Această generaţie mijlocie care numără mulţi compozitori ai Uniunii, se continuă cu generaţiile tinere, la fel crescute în ţară dar în cu totul alte condiţii. E vorba de tinerii educaţi în conservatoare după 1944 şi luaţi în discuţie în această şedinţă.

Între cele trei generaţii arătate sînt mari deosebiri în educaţie şi în condiţiile de dezvoltare. Interesant este însă faptul că în momentul cînd ne întîlnim cu toţii — în anul 1958 — în această sală, aceste deosebiri se şterg, dispar aproape în întregime. Acesta este adevărul în principiu, nu trebuie să-l ascundem. Rămîne să vedem nuanţele. Este prezentă în această seară aci, generaţia maeştrilor noştri, sexagenari şi mai în vîrstă, care, aşa cum am spus, au crescut în cu totul alte condiţii decît am crescut noi. Cei mai mulţi dintre aceşti oameni au învăţat în străinătate şi au activat în ţară într-o vreme cînd era foarte neclară noţiunea de compozitor romîn. Ei au îndeplinit aci diferite sarcini pe tărîmul muzicii. Ei au luptat pentru muzica romînească într-o vreme cînd lupta nu era uşoară. Au izbutit să consolideze bazele şcolii noastre naţionale şi să crească o generaţie valoroasă.

Generaţia mea, crescută între cele două războaie mondiale, a avut şi ea cu totul alte condiţii de educaţie şi dezvoltare, poate ceva mai bune, cu o situaţie mai consolidată, cu o preţuire ceva mai mare. Beneficiind de experienţa înaintaşilor în ce priveşte conţinutul şi mijloacele de expresie ale muzicii romîneşti, această generaţie a dat rezultate bune.

Nu s-a definit niciodată însă un conflict între aceste generaţii. Compozitori, dirijori, profesori, activişti în toate ramurile muzicale, aceşti muzicieni susţin azi muzica în ţara noastră.

Generaţiile cele tinere, ridicîndu-se după 1944 au crescut sub alte concepţii de viaţă, cu altă estetică, sub altă grijă, cu alte posibilităţi materiale şi morale. Responsabilitatea acestor muzicieni e deci mai mare, iar nădejdile care se pun în ei mai îndreptăţite. Tineri, luaţi aminte la rosturile care va aşteaptă !

În viaţa şi activitatea compozitorilor de azi a intervenit un factor important care îndrumă, susţine eforturile, încurajează, critică şi luptă pentru muzica noastră. Acesta e Uniunea Compozitorilor, instituţie creată de partid, cu aceste misiuni, în anii democraţiei populare. Aş vrea să spun că în momentul de faţă, ajutorul dat de Uniune membrilor săi şi muzicii noastre în general este foarte mare.

Există azi în Uniune o problemă a tineretului? Da, există. Este o problemă cu multe aspecte care se leagă însă, de creşterea, de dezvoltarea, de temperamentele, de educaţia şi de frămîntările şi rosturile tinerilor în cadrul transformărilor sociale din ţara noastră, al dezvoltării muzicii noastre, al frămîntărilor artei mondiale în condiţiile luptei dintre socialism şi capitalism. Există o luptă deschisă între generaţii, între concepţiile unora şi ale altora? Eu personal, nu o văd. Da, există o deosebire între generaţii cu privire la felul în care reacţionează vîrsta şi experienţa în condiţii asemănătoare. Există desigur deosebiri în felul cum generaţiile mai tinere şi mai vîrstnice primesc noul şi luptă contra vechiului. Există o deosebire în manifestările acestor generaţii, care ţine de plămada lor omenească, de diferenţele de creştere şi de educaţie dintre ele. Nu există însă o luptă conştientă de pe baricade diferite, pentru că nu există antagonism de fond, de conţinut, de atitudine, de poziţie. Impresia de frondă, de luptă deschisă între generaţii, în Uniunea noastră, a reieșit din neînțelegerea lucrurilor, din cauza confuziilor datorate neglijenței sau intenționat cultivate și mai ales din necunoașterea adîncă și adevărată a lucrurilor și a stărilor de fapt. Nu există deosebire fundamentală de concepție, de atitudine față de problemele majore ale patriei noastre, astăzi, față de viața și dezvoltarea muzicii în țara noastră. In privința aceasta lucrurile sînt clare. Pericolul influențelor străine, dușmănoase idealurilor noastre, rămîne permanent deschis pentru toate generațiile, care sînt chemate să-l învingă.

Fiecare generație ca și fiecare individ reacționează și se apără după forța și temperamentul său. Dar lupta este unitară. Ea trebuie să fie și mai departe comună și necruțătoare. Ea se dă în unire cu toate forțele din Uniunea Compozitorilor, sub îndrumarea Partidului.

In această acțiune comună, nu sînt de conceput dezertorii sau cei ce fac joc dublu. Comunitatea îi elimină mai curînd sau mai tîrziu. Chemările muzicii noastre de azi sînt aceleași pentru toți compozitorii noștri și nu se pot auzi și urma în mai multe feluri.

Mulți dintre tinerii care au luat cuvîntul astăzi au vorbit foarte bine. Ei au un nivel ideologic și profesional care le face cinste. Interesul lor pentru muzica noastră și problemele ei e viu, e pasionat. Cîțiva au tăcut, dar vor avea ocazia să vorbească după ce vor gîndi mai mult. Asemenea discuții purtate la un nivel superior reprezintă o caracteristică a acestei prime consfătuiri cu tinerii noștri.

In artă se impune întotdeauna un perfect echilibru între conținut și formă, între fondul de idei și sentimente și mijloacele de expresie. Aceasta este starea normală a lucrurilor. Se întîmplă *însă momente și etape atît în* activitatea artistică a individului cît și în desfășurarea unei mișcări artistice, cînd echilibrul se strică, fie din cauza exaltării noțiunii de conținut și neglijarea formelor de expresie, fie din cauza preocupării excesive pentru mijloacele tehnice. Eu am impresia că azi în muzică, mai ales în Apus, se face prea mult caz de mijloacele de expresie, se umblă prea intens după tehnică și se uită conținutul. Tehnicismul acesta excesiv este un simptom al decadenței. Or, păcatul acesta paște uneori pe tinerii noștri. Dornici de noutate, căutînd să fie cu orice chip „în pas cu vremea", ajung inconștient să se deslipească de conținutul adînc uman al adevăratei muzici și aleargă excesiv după mijloacele tehnice de exprimare. De aici pînă la formalism este numai un pas. Mijloacele de expresie rămînînd scop în sine, interzic artei facultatea de a emoționa, de a vorbi oamenilor direct și puternic și degradează în fața comunității noțiunea de artă ca formă de exprimare, de reflectare a realității și de educare a oamenilor. Dacă însă fenomenul s-ar observa ca general în toată creația tinerilor sau în muzica noastră romînească, am avea motive de îngrijorare. Pentru faptul că el se manifestă însă numai accidental și în preocupările unor tineri neastîmpărați, avem datoria de a fi vigilenți și de a ajuta pe cei în cauză să poată ieși mai curînd din impas.

Orice artist tînăr sau mai în vîrstă are dreptul și datoria să caute, să experimenteze. Metoda realismului socialist ne învață că formele de expresie trebuie să fie variate, largi, cuprinzătoare, tocmai pentru a putea să dea viață adevărată operei de artă. Aspectele vieții sînt infinite iar mijloacele de a le reda artistic trebuie să fie la fel. Putem oare să exprimăm un conținut nou cu limbaj vechi? În muzica romînească de azi pot să exprim epoca mea cu limbajul și tehnica lui Caudella sau Ciprian Porumbescu? Aici stă miezul problemei. Din capul locului, afirmăm că pentru a exprima un conținut nou ne trebuie mijloace de expresie noi. Cu aceasta sîntem toți de acord. Dar de ce să alergăm la extrema cealaltă? De ce să-mi închipui, bunăoară, că în muzica romînească nu pot să mă exprim „modern" decît prin tehnica dodecafonică?

Dacă vreau să scriu muzică romînească nouă, la nivelul etapei contemporane de dezvoltare, atunci trebuie să utilizez mijloacele proprii de expresie găsite și crescute dinlăuntrul potenței și specificului ei. De ce să împrumut mijloace străine, create în alte condiții? Sînt atît de bogate și interesante mijloacele de exprimare și procedeele tehnice descoperite sau de descoperit în sînul muzicii noastre de azi, încît putem deveni mai noi și mai originali, lucrînd cu ele, decît împrumutînd direct mijloacele altora. Cred că și cu aceasta sîntem de acord!

Intre aceste alternative n-ar putea să existe decît riposta unuia care pretinde așa zisa „libertate în creație": — «Dar eu nu vreau să mă integrez concepției școlii romînești de compoziție și mă cred liber să-mi aleg conținutul, mijloacele de expresie și să construiesc echilibrul dintre aceste elemente așa cum vreau eu!»

Aceasta este altceva. E vorba de concepție, de atitudine, de afirmarea unei poziții diferite față de comunitatea noastră muzicală. Dacă avem de discutat cu un asemenea compozitor, trebuie să pornim mai întîi la clarificarea pozițiilor de bază și apoi să discutăm pozițiile estetice muzicale. La noi în Uniune însă, nu ne-a interpelat nimeni pînă acum în felul de mai sus. Aceasta nu înseamnă că nu ne-ar putea interpela și să nu ne gîndim la pregătirea unui răspuns.

Vasile Tomescu spunea, în cuvîntul său, că trebuie să înțelegem eforturile tinerilor noștri în perspectiva progresului realizat, în muzica romînească pînă azi, de toți înaintașii noștri, mici și mari.

Noi am comemorat de curînd pe Eusebie Mandicevschi. A fost un om care s-a despărțit de țara lui la vîrsta de 17 ani și a trăit la Viena într-un înalt mediu muzical. Mandicevschi nu a fost un compozitor mare în înțelesul internațional al cuvîntului, el nu poate fi comparat cu cei mari care au trăit în vremea lui. El a pus însă, conştient, umărul la ridicarea nivelului muzicii din ţara sa. În creaţia lui Mandicevschi se dovedeşte o legătură perfectă cu ai săi, cu evoluţia muzicală din ţara lui. La noi pe atunci era nevoie de prelucrări de folclor, de coruri şi de piese mici pentru copii. El le-a scris. El a înţeles rosturile ridicării marilor mase de la noi şi s-a alăturat lor. Nu a intrat nici între discipolii lui Schönberg cu care era contemporan, nici între epigonii lui Wagner sau ai impresionismului. El s-a lipit de muzica din ţara lui. Pentru aceasta îl cinstim astăzi.

Pentru contribuţia la ridicarea muzicii noastre îl vor cinsti şi străinii, atunci cînd se va vorbi mai mult şi mai competent despre muzica noastră în lume.

Noi sîntem un popor cu istorie culturală, cu mare tradiţie muzicală populară, iar generaţia mea transmite tinerilor din partea înaintaşilor şi a noastră, o moştenire muzicală cultă peste care nu se va putea trece uşor cu vederea. Ce s-ar alege de toate aceste lucruri, de toate eforturile înaintaşilor şi contemporanilor dacă unii dintre dv., tinerii, le veţi întoarce iremediabil spatele, căutîndu-vă „estetica“ şi norocul în altă parte ?

La noi, astăzi, una din problemele care se pun în domeniul creaţiei muzicale este accesibilitatea operei de artă pentru cît mai mulţi oameni. Problema accesibilităţii nu se pune şi nu are rost să se mai pună, acolo unde arta s-a rupt, s-a detaşat definitiv de viaţa poporului. Pe acele meleaguri, artiştii trăiesc îmbufnaţi, în lumea lor de himere, sfidînd oamenii şi izolîndu-se de ei. La ce le-ar trebui să-şi bată capul şi să se străduiască să devină accesibili ? Lupta de concepţii se înteţeşte, atunci cînd asemenea artişti teoretizează şi proslăvesc separarea artei de popor, de oameni, dispreţuindu-i în loc să-i iubească. E vorba iarăşi de poziţie, de atitudine. Cu cine sîntem ? Noi am discutat problema accesibilităţii în multe rînduri şi am spus că o concepem nu numai ca preocuparea şi efortul compozitorului de a scrie pentru cît mai mulţi oameni, de a nu-şi complica inutil mesajul său, de a nu-şi artificializa gîndirea ci şi de lupta pentru educarea, pentru sensibilizarea maselor, pentru ridicarea lor la înţelegerea frumosului. Din acest punct de vedere, conjugînd tot ce am spus pînă acum, adică necesitatea de a reflecta viaţa nouă, necesitatea de a ţine legătura permanentă cu poporul, de a rămîne accesibili, de a educa şi servi poporul prin creaţiile noastre, toate aceste lucruri reprezintă problema mare care stă în faţa tuturor, tineri şi bătrîni. Ea poate fi socotită ca o problemă fundamentală a tineretului de azi. De ce vreau să o prezint astfel ? Pentru că tineretului îi incumbă mai direct, cu mai multă forţă, cu mai multă pregnanţă. Tineretul e crescut de popor, cu grijă şi cu dragoste, dar şi într-o responsabilitate mai mare faţă de popor.

Noi nu ne grăbim să credem şi să afirmăm că aceia dintre tineri care în momentul de faţă experimentează în laboratoarele lor, ar face prin aceasta frondă la adresa poporului. Nu. În arta contemporană, în special, se pune foarte puternic problema dreptului şi datoriei la experienţă, la cunoaştere. Arta, în epoca noastră s-a dezvoltat şi s-a complicat enorm. Profesionistul are mult de lucru. Dv., ca şi noi toţi, aveţi dreptul de a cunoaşte muzica universală în toată plenitudinea ei, în toate curentele şi în toate genurile, în toate frămîntările. Avem dreptul şi avem datoria să nu rămînem neinformaţi. Să experimentăm oricît, să ne informăm de toate, dar experienţele să fie fructuoase, iar cunoştinţele să ne ajute pentru a ajunge la lucrări depline. Apoi, să nu experimentăm pe urechile poporului nostru, să nu ne jucăm de-a experienţa în public şi mai ales să învăţăm să folosim experienţa de laborator în slujba exprimării ideilor noastre înalte despre viaţa şi oamenii de azi, cu ceea ce au ei mai bun şi realizează mai mult şi mai bine. Dacă sîntem permanent conştienţi de aceste ţeluri şi căutăm sincer să le împlinim, putem experimenta oricît, o să ne fie spre ajutor. Cred că ar fi neinteligent dacă pe aceşti tineri care experimentează conştient şi cinstit i-am opri din avîntul lor. De altfel, ar fi şi foarte greu. Ei trebuie susţinuţi, orientaţi şi crescuţi cu grijă. De multe ori însă rămîne impresia că aceste exuberanţe ar avea un caracter anarhic, neserios sau de ostentaţie gratuită. De aici pornesc toate confuziile, de aici s-a născut şi s-a agravat aşa-zisa problemă a tineretului ca luptă de concepţii dintre generaţii sau dintre tabere de compozitori. Atunci cînd am analizat lucrările tinerilor şi am cunoscut părerile lor mai deaproape, am ajuns la concluzia că sînt oameni serioşi şi sinceri, dornici să cunoască totul sau cît mai mult, să încerce, să-şi caute şi să-şi afirme personalitatea cu mijloace normale. Tinerii noştri trebuie să fie în permanenţă atenţi la tot ce se petrece în jurul lor şi să se îndrepte cu mai multă forţă şi conştienţă spre problemele mari şi actuale ale poporului nostru. Dacă din nebăgare de seamă, furaţi de avîntul şi de neîndemînarea tinerească, au lăsat să planeze asupra lor unele acuzaţii, întemeiate sau neîntemeiate, îi rog să reflecteze cu maturitate la lămurirea poziţiilor. Trebuie să dovedească prin operele şi manifestările lor seriozitatea, principialitatea, dragostea faţă de poporul nostru, să participe la viaţa lui, să arate recunoştinţă faţă de eforturile depuse pentru a-i creşte şi să îndreptăţească speranţele care se pun în ei.

Tinerilor, căutaţi să vă integraţi în muzica mare, plină de forţă, purtătoare a mesajului umanist al vieţii noi, neabdicînd cu nimic de la formele avansate de exprimare!

Verbul „a zburda" cu derivatele lui de înţelesuri nu cred că vă face mare cinste dacă vi se aplică drept scuză a activităţii dv. De obicei, „zburdă" cei care n-au învăţat încă să lucreze serios. Întrucît eu nu mă declar partizanul introducerii acestui verb în domeniul esteticii muzicale noi, vă recomand să-l înlocuiţi cu altul mai demn de dv., pe care să învăţaţi a-l conjuga cît mai bine şi la toate persoanele. Aci trebuie să intervină convingerea interioară a fiecăruia. Dacă vreţi să experimentaţi la nesfîrşit, vă asigur că după ce veţi experimenta serialismul, după ce veţi experimenta muzicile concrete şi electronice, care de la o vreme încep să tocească şi să despereze urechile celor din Apus, vă veţi da seama de inutilitatea acestor experimentări dacă rămîneţi numai la ele.

Şi dacă aţi adîncit mai mult terenul posibilităţilor noastre muzicale, printre care ritmul, sistemele melodice, modalitatea, armonia, polifonia şi instrumentaţia crescute din virtualităţile muzicii noastre populare şi în tradiţia muzicii noastre culte, cred că aţi putea obţine rezultate mult mai mari şi mai noi în domeniul compoziţiei. A experimenta în acest domeniu nu este însă un lucru uşor. Mai uşor este să copiaţi formulele inventate de alţii din serialism sau muzică concretă. Dar nu vă face cinste să vă mărginiţi la atît. Este necesar să luptăm cu toată hotărîrea împotriva influenţelor ideologiei decadente, să îndepărtăm orice urmă a acestora. Trebuie să cunoaşteţi muzica populară în toate aspectele ei, să vă identificaţi cu ea şi să o studiaţi ştiinţific. Apoi, s-o dezvoltaţi şi s-o înfloriţi în operele voastre. Tineri şi bătrîni, mai presus de toate, şi înainte de toate să ne facem una cu poporul nostru, cu aspiraţiile şi munca pe care o depun oamenii noştri ca să-şi construiască o viaţă nouă. Poporul aşteaptă de la noi tot mai multe creaţii inspirate din viaţa şi frămîntările sale, de la cîntecul patriotic înaripat pînă la lucrări programatice de anvergură în care să fie slăvit avîntul său creator. Din această atitudine de profundă seriozitate faţă de interesele şi idealurile poporului se va naşte energia, avîntul şi dorinţa de participare activă la munca şi la lupta sa, pentru susţinerea cărora cîntecul nostru va deveni exact ceea ce trebuie.

În munca noastră de toate zilele există însă probleme care provoacă tensiuni şi care se rezolvă după multe frămîntări. În privinţa aceasta, critica principială care trebuie să se facă în Uniune, nu trebuie să îmbrace forme şi poziţii antagonice între grupe şi generaţii. Un vorbitor a remarcat că între tinerii noştri compozitori nu există invidie, bîrfă şi izolare. Este adevărat, am observat că tineretul trăieşte în momentul de faţă în prietenie şi strînsă colegialitate. Ce bine ar fi ca generaţia dv. să rămînă aşa pînă la adînci bătrîneţe! Să vă respectaţi reciproc, să nu vă prindă invidia, susceptibilităţile, ura şi alte păcate ale celor mai în vîrstă.

Discuţia cu tineretul rămîne deschisă. Aşteptăm noi înscrieri la cuvînt şi ne pregătim pentru întregirea concluziilor".

Pentru o largă răspîndire a muzicii în mase

de IONEL HRISTEA

Ar fi greu să faci o comparație între viața muzicală de astăzi a țării noastre și cea de acum un deceniu și ceva; este ca și cînd ai compara un automobil cu o trotinetă, o grădină cu un ghiveci de flori. Cînd pui alături cele două orchestre de altădată, de cele 19 de astăzi, cele două teatre muzicale de cele 9 existente în prezent, amploarea procesului de educație muzicală ți se înfățișează de la sine.

Fără îndoială că acest ritm vertiginos al vieții și educației muzicale nu poate fi izolat de întregul proces al revoluției noastre culturale; creșterea numărului orchestrelor simfonice nu este mai impresionantă decît tirajul actual al cărților sau lichidarea analfabetismului. Dar tocmai această încadrare în procesul de ridicare culturală a maselor largi populare ne poate pune nouă, celor care activăm în domeniul muzicii, o problemă de conștiință: oare într-adevăr gustul pentru anumite genuri ale muzicii s-a dezvoltat în aceeași măsură ca, să zicem, gustul pentru teatru? Oare numărul celor care l-au cunoscut, în anii revoluției culturale, pe Shakespeare și Goldoni sau Gorki nu este mult mai mare decît al celor care au făcut cunoștința lui Beethoven, Verdi sau Șostakovici?...

E ușor de găsit justificări în acest sens: accesibilitatea naturală a unor anumite genuri care, folosind cuvîntul sau imaginea concretă, pătrund mai lesne în masele largi. Foarte bine, dar, pe de altă parte, ce artă se bucură azi într-o asemenea măsură ca muzica de mijloacele tehnice moderne (radio, disc, magnetofon)? Ce poate pătrunde mai lesne în casa și în inima omului decît o melodie — independent de complexitatea ei? Pe măsura dezvoltării conștiinței omului nou, muzica își afirmă tot mai mult uriașele sale posibilități educative; înaltul conținut de idei al celor mai bune lucrări muzicale — de la cele clasice pînă la creațiile realist socialiste, puterea de convingere și emoționare a acestei arte, situează astăzi muzica la un loc de frunte în complexul mijloacelor de ridicare ideologică și culturală a poporului nostru.

Or, tocmai din această privință, oricît am fi de mîndri de rezultatele dobîndite, nu trebuie să ignorăm unele realități: publicul concertelor simfonice nu este prea numeros și — fapt încă mai regretabil — sfera din care este recrutat se limitează, în general, la intelectuali, unii funcționari și o parte a studenților. Teatrul muzical — deși mai accesibil — nu a depășit nici el o compoziție socială relativ constantă a publicului, în care muncitorimea și țărănimea sînt prea puțin reprezentate; iar cît privește muzica de cameră — unde domnesc cele mai multe idei preconcepute — sîntem încă foarte departe de un public care să fie măcar pe măsura numeroaselor manifestări de acest gen. Din păcate trebuie spus că nici chiar la acele manifestări căutate de public, cauza afluenței nu este întotdeauna legată de afinitățile pentru muzica de acest gen ci atracția numelor consacrate ale creatorilor și interpreților, snobismul mai mare sau mai mic, mai condamnabil sau mai inocent, care își spun, aici, de multe ori, cuvîntul. Nu se poate să nu ții seama de toate aceste aspecte, dacă le raportezi la menirea cea mai de seamă a instituțiilor muzicale, — în vastul proces al revoluției noastre culturale — aceea de a deveni foruri ale culturii și artei, de a contribui din plin la educarea multilaterală a maselor în spiritul socialismului.

Este paradoxal și de neconceput să putem oferi pentru 19 orchestre simfonice instrumentiști și toate condițiile necesare, dar să nu facem totul pentru a le asigura publicul meritat.

Care este cauza? Sînt poate prea multe instituții muzicale? Nu!

Avem un public prea puțin educat, o prea slabă acțiune de educare muzicală în masă.

Firește că, privind lucrurile în mare, însuși procesul normal al vieții muzicale cîștigă zilnic noi adepți ai muzicii; dacă ai compara de la an la an numărul melomanilor din Botoșani — de pildă — l-ai găsi crescut, prin însuși faptul că acolo activează o orchestră simfonică. Dar ritmul acesta „natural" este departe de a fi satisfăcător; lăsarea lucrurilor „la voia lor" este, pe cît de dăunătoare, pe atît de neștiințifică, educația muzicală oferindu-ne destule metode de grăbire a ritmului de propagare a acestei arte în rîndul publicului larg.

In ce constau aceste metode? Cele mai multe sînt de altfel cunoscute și uneori chiar aplicate, dar într-o măsură infinit inferioară posibilităților existente.

Este vorba în primul rînd de acel complex de acțiuni care, cu un titlu general, s-ar putea numi *în întîmpinarea ascultătorului*. Instituțiile muzicale au curent în planurile lor, de pildă, deplasări ale unor colective sau soliști în afara sălilor obișnuite de concert, în cluburi, uzine, cămine culturale, stațiuni balneo-climatice etc.

Dar ne îndoim — și realitatea o dovedește — că de cele mai multe ori semnificația acestor acțiuni este înțeleasă pe deplin, că forțele artistice sînt folosite pe măsura lor. Pentru oricare muzician familiarizat cu problemele educației muzicale este limpede că *principala problemă* nu este aceea a afinităților pentru muzică a unui om cu bunăvoință, care a pătruns în sala de concert, ci tocmai *solicitarea acestei bunăvoințe,* aducerea lui în concert. De cele mai multe ori un neinițiat care va asculta o rapsodie de George Enescu o va putea gusta din plin, mai ales dacă i se vor da anumite indicații sumare asupra orchestrei simfonice și genului de rapsodie; dar totul este *să-l determini s-o asculte,* să-l pui în fața lucrărilor muzicale de o anumită accesibilitate de atîtea ori, cît va trebui pentru a-i trezi dorința proprie de a veni în sala de concert. Tocmai acesta este rostul deplasărilor colectivelor artistice în mijlocul ascultătorilor virtuali care, din proprie inițiativă, nu ar intra în sala de concert. Cu alte cuvinte este vorba de spargerea unui cerc vicios: necunoașterea muzicii duce la neascultarea ei și neascultarea la necunoaștere.

Din acest punct de vedere nu se poate spune însă că instituțiile noastre muzicale dau dovadă de o prea mare ingeniozitate: planul de deplasări este executat, în genere, conștiincios, interpreții cîntă, eventual sînt aplaudați și totul pare a fi cum nu se poate mai bine. Dar *cine* cîntă, cum *cîntă,* în *ce condiții,* aceasta nu constituie decît arareori o preocupare. Soliștii și dirijorii de frunte consideră de obicei (excepțiile nu fac decît să-i cinstească pe cei în cauză) că este „degradant" să cînți în asemenea condiții și lasă această îndeletnicire pe seama celor mai puțin valoroși; dar este știut că tocmai în fața publicului neconvins pentru muzică, măiestria interpretării este un puternic mijloc de a emoționa, de a cuceri. Desigur că publicul neexperimentat nu va sezisa exact *în ce constă* o interpretare slabă, dar, nefiind emoționat, el va fi, cel puțin pentru un timp, pierdut pentru muzica genului respectiv. Adevărul acesta nu-l înțeleg întotdeauna nici chiar cei ce participă la asemenea manifestări, ei preferînd să se „rezerve" pentru sala de concert și spectacol. Poate că exemplul unor artiști ca Ion Voicu, pe care largul său renume confirmat pretutindeni nu-l împiedică să continue să concerteze în cele mai îndepărtate colțuri ale țării noastre, stabilind o trainică legătură cu publicul cel mai larg, ar trebui să pună pe gînduri pe mulți dintre interpreții noștri... Din nefericire, Ion Voicu, în aceste turnee (ca și în cele de peste hotare) nu se arată a fi un propagandist al muzicii romînești, manifestînd o rezervă de neînțeles față de aceasta.

Aici e cazul să vorbim de repertoriul concertelor „în deplasare"; se înțelege că el e de obicei alcătuit pe criteriul accesibilității și este puțin probabil că un pianist se va gîndi să interpreteze cu acest prilej o fugă de Bach. Dar din păcate, în privința accesibilității, repertoriul formațiilor și colectivelor noastre nu este întotdeauna la înălțime. Iată, de pildă, cazul formațiilor simfonice; cîte din acestea au în repertoriu valsuri de Johann Strauss sau Ceaikovski, dansuri simfonice de Mozart, Dvorak sau Brahms, rapsodii de Liszt, sau potpuriuri, sau uverturi din operete sau opere comice, fantezii simfonice sau semisimfonice? Dar, din repertoriul romînesc, cîte formații s-au gîndit să ofere în aceste concerte speciale de largă accesibilitate dansurile lui Mihail Jora sau Paul Constantinescu, suitele lui Nonna Otescu, rapsodiile lui George Enescu sau Marțian Negrea, ale lui Ciprian Porumbescu sau Constantin Bobescu, în care însăși recunoașterea tematicii folclorice atît de familiare și iubite, ar putea determina cîștigarea mai rapidă și mai sigură a maselor largi de ascultători? Cîți soliști s-au gîndit să urmeze exemplul Artei Florescu sau Yolandei Mărculescu, interprete admirabile în genuri muzicale atît de diferite, de la liedul cel mai complex la cîntecul de esență populară, de la aria de operă la piesele de muzică de estradă!

În legătură cu această problemă este curios că, sub motivul lăudabil al abordării unor lucrări mai complexe, orchestrele noastre, de la București și pînă la Satu Mare se apropie cu rezerve de asemenea piese considerate „de promenadă". Dar cine oare să le execute, dacă nu aceste orchestre utilate cu toate mijloacele? Orchestre de promenadă nu avem, și e păcat; să le lăsăm doar în grija fanfarelor? Este știut că cele mai vestite orchestre ale lumii, cei mai vestiți dirijori și interpreți își fac un titlu de cinste din executarea în concerte și înregistrarea unor asemenea lucrări. Toscanini, Mravinski și Ormandy au interpretat cu formațiile lor multe din acele piese pe care dirijorul orchestrei simfonice din Bacău de pildă le-ar considera prea... ușoare pentru nivelul orchestrei (de-altfel departe de noi orice intenție de a minimaliza munca unor orchestre mai puțin experimentate, al căror progres este urmărit și încurajat prin toate mijloacele). Pe de altă parte nu e mai puțin adevărat că actuala noastră creație în domeniul muzicii foarte accesibile, de promenadă sau de estradă (în înțelesul larg al acestui cuvînt, și nu în acela, greșit de altfel, de muzică ușoară) lasă mult de dorit. Exemplul dansurilor simfonice și pieselor concertistice ale lui Paul Constantinescu nu a fost urmat de prea mulți compozitori de valoare. Numărul lucrărilor simfonice de largă accesibilitate este mult inferior simfoniilor, după cum numărul marilor creații de cameră (sonate, cvartete etc) depășește cu mult acele mici piese solistice pe care interpreții noștri de frunte le-ar putea difuza cu ușurință în țară și chiar în străinătate. Cîți creatori și-au pus oare problema că, în cadrul aparițiilor de scurtă durată pe estrade de concert (sau în cazul bisurilor) soliştii noştri nu au la îndemînă decît puţine lucrări originale contemporane romîneşti ?...

Avînd de rezolvat problema forţelor artistice şi a repertoriului folosit în acţiunile de „întîmpinare a ascultătorilor", instituţiile muzicale se află în faţa unor chestiuni de metodă. Iată, de pildă, cazul unui solist care cîntă cu mult brio pe scena unui cămin cultural „aria lui Figaro" din „Bărbierul din Sevilla". Fireşte că lucrarea este cu totul accesibilă, cu condiţia însă ca ascultătorii să afle, fie şi sumar, cine este Figaro şi ce vrea, cu condiţia să înţeleagă noţiunea însăşi de spectacol muzical, ca formă mai evoluată decît muzica pe care o cunoaşte, pentru ca apoi, treptat, să-i fie dezvoltat gustul pentru un spectacol întreg. Aşadar, este vorba de o *prezentare,* de o *planificare gradată* a lucrărilor muzicale, pornind de la simple prelucrări de folclor (fireşte, în funcţie de nivelul publicului respectiv) pînă la genuri mai complexe, trecînd de la arii la scene mai lungi şi culminînd cu invitarea ascultătorilor respectivi la un spectacol întreg. Principiile de educare, pe baza cunoaşterii psihologiei publicului, îşi găsesc aici un larg teren de aplicare ce nu depinde decît de iniţiativa şi îndemînarea celor care iniţiază acţiunea. Fireşte că aceste întîlniri cu publicul larg dinafara sălilor de concert ar putea fi folosite şi pentru strîngerea continuă a legăturilor dintre acesta şi compozitorii noştri. Mulţi creatori, — mai ales dintre cei tineri — ar putea cunoaşte cu acest prilej nevoile ascultătorilor noştri şi ar găsi mai lesne calea spre inima publicului lor de mai tîrziu.

Importantă este însă în primul rînd înţelegerea problemei concertelor în deplasare, dincolo de latura ei formală. Şi poate că în acest caz nu s-ar mai întîmpla ca, tocmai instituţiile muzicale care dispun de maximum de mijloace, cum sînt Filarmonica şi Opera bucureşteană să se afle în rîndul celor mai puţin active în manifestările menite a veni „în întîmpinarea ascultătorului".

*

Concertele-lecţii, sistematice, organizate, nu erau pe vremuri decît un vis al muzicologilor noştri. Dar iată că cel puţin în Bucureşti, „visul" a luat forma unor manifestări săptămînale, de o ţinută ştiinţifică şi artistică de cele mai multe ori satisfăcătoare, în condiţii tehnice onorabile; un singur aspect aduce mai degrabă a coşmar: cei 100—150 de oameni grupaţi în insuliţe în sala Dalles, care, însfîrşit, pare şi ea... prea mare. Să fie o simplă deficienţă în difuzarea biletelor? Neatractivitatea temelor sau a conferinţelor înseşi? Cauzele ni se par mai adînci. Mai întîi intervine şi aici aceeaşi problemă a captării bunăvoinţei; audientul care a păşit numai pragul unui concert lecţie este pe trei sferturi cîştigat pentru muzica respectivă (fireşte, dacă nu va fi dezamăgit de calitatea lecţiei); bătălia se dă deci nu atît *înăuntrul* sălii Dalles cît *mai* degrabă în *afara* ei, în rîndul celor care trebuie aduşi la concertele-lecţii. De aceea, acţiunea deosebit de utilă de educare prin aceste mijloace, rămîne deocamdată limitată la un cerc închis.

Pe de altă parte, tematica însăşi a diferitelor concerte presupune gustul pentru muzică deja existent, ceea ce se oferă publicului fiind de fapt sistematizări, sinteze interesante, uneori chiar contribuţii proprii în cadrul unor probleme care, chiar dacă tratate în mod elementar, *ele însele ca probleme, nu sînt elementare* (despre muzica lui Wagner, despre cea contemporană, despre umor, grotesc, tragic în muzică etc.). După cum din repertoriul concertelor lipsesc tocmai piesele „de promenadă", din activitatea de concert-lecţii lipsesc acele chestiuni primordiale, majore, pe care şi le pun de fapt cei cu totul neiniţiaţi: „De ce iubim muzica?", „Ce legătură există între muzica populară şi cea cultă?" „Are muzica subiect?", „De ce eroii cîntă într-un spectacol de operă?", „Dansul şi muzica" etc. (întrebările enumerate n-au nicidecum pretenţia de a enunţa titluri de concerte lecţii, ci doar de a indica, în mare, tematica unor asemenea manifestări pe treapta cea mai de jos a înţelegerii muzicale).

Asemenea manifestări educative care, bineînţeles, vor putea coexista cu cele mai pretenţioase, sînt potrivite în special în cadrul la care ne-am referit mai sus — cluburi, cămine culturale etc. In ciuda caracterului lor atît de elementar, ele nu sînt cu nimic mai uşoare, cerînd din partea conferenţiarului deosebite calităţi pedagogice, şi chiar oratorice. Dar nu este oare interesant, pasionant pentru muzicologii noştri, să dea lupta tocmai în „linia întîi" a frontului educaţiei muzicale, acolo unde se face trecerea de la indiferenţă la primele semne de dragoste pentru muzică?

Dacă pentru Filarmonica „George Enescu", înzestrată cu un lectorat propriu acestei munci (cu toate că numărul lectorilor într-o continuă diminuare, a ajuns la ... doi), necesităţile se reduc doar la lărgirea şi mărirea accesibilităţii concertelor lecţii, pentru multe instituţii muzicale din ţară, însă, se pune pur şi simplu problema iniţierii acestui gen de manifestări. Nu lipsesc fireşte nici iniţiativele locale, mai mult sau mai puţin susţinute, care s-au înregistrat în acest an la Cluj, Iaşi sau Arad. Dar sîntem încă departe de acele cicluri organizate, alcătuite pe criterii pedagogice şi *diferenţiate* în funcţie de capacitatea de înţelegere a publicului: Cel mai curios e faptul că în special în centrele culturale mai mici, al căror public de concert este foarte limitat, s-au înregistrat cel mai rar asemenea iniţiative, care ar fi fost foarte utile. Desigur că nu lipsesc cauzele obiective, începînd cu lipsa materialului înregistrat de exemplificare (Radiodifuziunea are o atitudine pur comercială cînd e vorba de copierea unor benzi destinate concertelor-lecții) și terminînd cu penuria de conferențiari. (Poate că ar fi utilă introducerea în practica studenților muzicologi și pedagogi a pregătirii și susținerii de conferințe cu subiecte educativ muzicale pentru public, evident sub îndrumarea profesorilor lor). Dar, hotărît, toate acestea pot fi înlăturate cu un oarecare efort care ar necesita o mai intensă participare a cadrelor noastre de muzicologi. Dacă în prezent ei își așteaptă rîndul cu lunile la un concert lecție de la Dalles în timp ce în multe colțuri ale țării nici nu are cine să le susțină, aceasta firește nu se întîmplă din vina lor; bogatul material informativ al conferințelor ținute în cadrul filarmonicii „George Enescu“ se depozitează fără a mai fi folosit și forțe muzicologice de primă mînă așteaptă neutilizate... O coordonare cu instituțiile și organele locale din țară ar da cu siguranță roade din cele mai bune.

*

Despre Radiodifuziune, deținătoarea multă vreme necontestată a supremației în educația muzicală, vom spune mai puține lucruri acum. Numărul de emisiuni și mijloacele folosite în acest scop sînt într-adevăr impresionante, ținînd seama în special de marea lor eficacitate, provenită tocmai din faptul că muzica pătrunde direct în casa ascultătorului, reducînd la minim acel factor al „bunăvoinței“ la care ne refeream mai sus.

E însă regretabil și destul de ciudată acea stagnare pe care o vădesc în ultimul timp emisiunile radiodifuziunii din punct de vedere al varietății. Ceea ce altădată constituia obiectul unor continue remanieri și experimentări, pare a fi încremenit acum în formele consfințite (deși foarte utile) ale ciclului „Pentru iubitorii muzicii de cameră“, „Ghidului muzical“ etc. Variatele forme ale montajelor de toate tipurile, prețuite tocmai prin marea lor accesibilitate, par să fi ajuns de domeniul trecutului. Să fie ele oare cu adevărat „desuete“? Să fi evoluat într-atît nivelul ascultătorilor radiofoniei încît să nu mai fie necesare asemenea emisiuni?

*

Dincolo de formele „clasice“ ale concertelor-lecție și emisiunilor de radio, se conturează din ce în ce mai clar în prezent, unele mijloace de un caracter oarecum aparte, a căror eficacitate educativă este cîteodată uimitoare. Iată în primul rînd aceste populare concursuri de cunoștințe muzicale, urmărite cu atîta pasiune de public; includerea unor probleme de muzică în cadrul întrebărilor de concurs se folosește destul de des și aproape întotdeauna candidații dovedesc o impresionantă pregătire muzicală. Dar de ce n-ar deveni o metodă, organizarea unor asemenea concursuri de către înseși instituțiile noastre muzicale? Întrebările inspirate din repertoriul curent al teatrelor muzicale și filarmonicilor, axate eventual pe materialul existent în programele de sală sau chiar în concertele lecții, ar determina, pe lîngă punerea în discuție a unor probleme de muzică, o puternică strîngere a legăturilor publicului cu instituțiile și viața lor artistică.

De altfel, asemenea acțiuni nu mai constituie peste tot simple deziderate: opera din Iași a inițiat în cîteva rînduri concursuri denumite „prietenii operei“ cu elevi de școală, U.T.M.-iști, ale căror cunoștințe muzicale au ajuns în timp record să rivalizeze cu cele ale ...examinatorilor. Pe lîngă succesul material (asemenea manifestări fac îndeobște săli arhipline) aportul lor la educația muzicală este considerabil, cu atît mai mult cu cît în jurul unor astfel de concursuri se alcătuiește un sistem întreg de acțiuni educative cu scop pregătitor, de la demonstrațiile ținute la locul de muncă al candidaților de către dirijorii și regizorii operei (cu exemplificări muzicale) pînă la „spectacole-lecții“ destinate urmăririi detaliate a problemelor ce vor forma obiectul interogărilor... Primele încercări ale operei din Iași (datorate în mare măsură inițiativei directorului I. Goia) au avut ca rod cîteva zeci de candidați, temeinic inițiați în unele probleme de muzică, și cîteva mii de asistenți care la rîndul lor au făcut un prim pas (dacă nu chiar cel mai important) pe calea formării gustului pentru muzica cultă. E lesne de închipuit ce roade ar avea continuarea acestei acțiuni ani la rînd de către cele aproape 30 de instituții muzicale de pe cuprinsul țării, la care s-ar putea adăuga și O.S.T.A., și eventual chiar unele instituții de învățămînt muzical! Dacă importanța unei acțiuni se judecă după rezultatele ei — și firesc e să fie așa — atunci e limpede că asemenea metode, „minore“ în aparență, trebuie privite cu cea mai mare seriozitate. Opera din Iași — se pare — n-a glumit de fel.

*

A fi secretar artistic într-o instituție muzicală poate însemna foarte mult sau foarte puțin. Totul depinde de conținutul care este atribuit acestei munci, în primul rînd de către înșiși acei care o îndeplinesc. Se consideră greșit de obicei că armata muzicologilor noștri se reduce la cei care scriu în presă, studiază istoria muzicii sau folclorul; dar ce activitate poate fi mai direct legată de cultura muzicală a publicului nostru decît munca acestor muzicologi din filarmonici și teatre muzicale, prin mîinile cărora trece întregul repertoriu, care pot determina în cea mai mare măsură inițiative de tipul acelora schițate mai sus, care au în răspunderea lor un factor atît de important de educație muzicală cum este programul de sală?

Cît privește acesta din urmă el reprezintă, în ciuda unor dificultăți materiale existente în multe orașe din țară, desigur mijlocul cel mai încetățenit de propagare a cunoștințelor muzicale. Cu sau fără condiții grafice corespunzătoare, cu sau fără citate muzicale, programul de sală își propune în toate cazurile să informeze, să explice, să familiarizeze ascultătorul cu subtilitățile limbajului muzical. Cît privește felul cum o face... autorii lor se gîndesc probabil adeseori cu regret la dictonul latin „scripta manent", pentru că, într-adevăr, un document menit să rămînă în biblioteca melomanului n-ar trebui să conțină asemenea confuzii de idei și stil ca de pildă programul „Faust" al operei din Timișoara *), n-ar trebui să conțină formulări improprii ca „muzica sa este o pulsație vie ce dă naștere la ritmuri" (programul orchestrei simfonice din Galați din 25 aprilie 1958) și nici „perle" ca de pildă: „Tannhäuser, văzînd-o, de durere, moare subit din cauza unei congestii celebrale (?!)" (programul orchestrei simfonice din Focșani din 4 aprilie 1958). Stilul lapidar și sec al multora dintre programele filarmonicilor și orchestrelor simfonice (Arad, Bacău etc) este de asemenea puțin recomandabil, din punct de vedere al educației muzicale.

In această problemă, pe lîngă competința proprie, secretarul artistic are cel mai bun prilej de a solicita contribuția artiștilor mai bine pregătiți ai instituției (de multe ori chiar dirijorii și regizorii spectacolului) pentru explicarea clară, amănunțită și atrăgătoare a problemelor muzicale pe care le-au avut de rezolvat.

In legătură cu acest mijloc de educație muzicală s-ar putea discuta și metoda lectoratului Filarmonicii „George Enescu" sau a altor orchestre din țară, care includ în comentariile asupra muzicii citatele pe portativ. In principiu, acestea nu pot decît să asigure mai multă precizie și autoritate analizei muzicale, dar nu e mai puțin adevărat că neinițiatul în muzică, *adică tocmai cel care ne interesează în primul rînd,* se va afla în fața unui obstacol de neîntrecut; cu atît mai mult, cu cît textul analizei depinde adeseori direct de citatul respectiv și parcurgerea lui separată nu mai asigură înțelegerea necesară. Se poate susține firește că și cei care dispun de unele cunoștințe muzicale elementare au dreptul de a fi educați mai departe; nimic mai adevărat; dar oare ei constituie prima urgență? Nu cumva și aci, ca și în cazul „concertelor lecții", se lucrează prea insistent la treapta a 2-a a educației muzicale, cînd imensa majoritate a celor ce trebuie cîștigați pentru muzică se află în fața primei trepte? Nici gînd să afirmăm că aceste metode trebuie părăsite în favoarea exclusivă a abecedarului muzical. Dar poate se găsesc metode de combinare a lor, de pildă, de tipul celor folosite în programele operei bucureștene, unde citatele sînt date separat, analizele folosind numai mijloace literare...

*

... Mijloace literare ... Iată o expresie pe nedrept „compromisă" în ochii specialiștilor prea severi, a cărei eficacitate educativă este totuși enormă: desigur, limbajul muzical nu are decît echivalențe aproximative literare, desigur că pe poarta „literaturizării" pătrunde adesea diletantismul sau improvizația, desigur că auditorul trebuie obișnuit cu vremea să pătrundă imaginea muzicală propriu zisă, fără a o raporta neapărat la imagini literare sau plastice... Toate sînt adevărate, afară de faptul că trebuie să părăsim, în scrierile sau cuvîntările despre muzică, puterea evocatoare a cuvîntului folosit cu îndemînare și sinceritate, străduindu-ne, după etern valabila formulare a lui Schumann, să transmitem ascultătorului aceeași emoție ca însăși muzica la care ne referim.

Desigur, nu numai programul de sală, concertele lecții sau discuțiile despre muzică pot beneficia de folosirea acestor mijloace. Ele sînt destinate în primul rînd monografiilor muzicale, al căror număr este însă la noi ridicol de mic, al scrierilor despre muzică de orice gen (Stendhal, Mörricke, Eulenberg, Kronberg sînt numai cîteva nume care au folosit în acest scop o mare varietate de mijloace literare) și, pînă la urmă, chiar al articolelor de presă.

Asupra acestora din urmă vom insista mai puțin de această dată, problema fiind îndeobște cunoscută. Spațiul redus al cotidianelor face adeseori problematice pînă și acele puține cronici care apar îndeobște (de cîteva ori mai puține decît numărul cronicarilor dispuși și capabili să le scrie); dar dacă ne gîndim la numeroasele ziare locale care apar pe tot cuprinsul țării și în care nu sînt publicate articole muzicale... din lipsa colaboratorilor, ne putem lesne imagina uriașa tribună a educației muzicale ce nu așteaptă decît să fie folosită. Și nu e vorba numai de cronici (care, fiind prin definiție ulterioare concertului nu își pot îndeplini întotdeauna misiunea de a populariza în timp util fenomenul muzical) ci și de „avancronici" — gen atît de educativ, din păcate foarte rar folosit — de „portrete" sau eseuri asupra unor compozitori, școli sau epoci muzicale, discuții cu oameni de artă în legătură cu concepțiile lor — toate, metode care își propun în primul rînd să-l aducă pe neinițiat în muzică pe acea „primă treaptă" la care ne-am referit. Celelalte trepte vor fi parcurse mult mai ușor; esențialul e începutul și, în raport cu milioanele de oameni care așteaptă, el va fi întotdeauna de actualitate.

*

Nu credem că la noi există muzician sau instituție muzicală care să nu caute căi cît mai propice răspîndirii creaţiei noastre originale. Nu credem că îl lasă pe cineva rece faptul că uneori concertele de muzică romînească nu dispun de publicul suficient, că lucrări gîndite şi cizelate ani de-a rîndul rezistă puţină vreme în repertoriu din pricina deficienţei de public. Insă problema nu este specifică muzicii romîneşti, fiind vorba de un aspect al insuficienţei educaţiei muzicale. Creşterea în totalitatea ei a masei iubitorilor de muzică, duce firesc la o mărire a publicului creaţiei romîneşti.

---

*) Iată o mostră din acest program: „De aceea, ținînd seama și de faptul că nu există „artă" pentru mijlocul omenesc de trăire, am căutat să împletesc aceste două fenomene în forma artistică a realismului socialist... etc."

Insă aceasta constituie doar un aspect al problemei. Pe de altă parte, educaţia muzicală sistematică poate pregăti din capul locului ascultătorul pentru creaţia noastră originală, învăţîndu-l să aprecieze în ea legătura mai mult sau mai puţin directă cu folclorul (care constituie întotdeauna o bază de înţelegere a muzicii culte) învăţîndu-l să pătrundă o dată cu ea în realităţile zilelor noastre. Faptul că la noi se pune preţ deosebit pe muzica programatică, pe unele genuri mai apropiate de imaginile concrete din viaţă (lucrări vocal simfonice, compoziţii cu subiect istoric sau contemporan) nu poate fi decît un factor în plus care să lărgească locul muzicii romîneşti în sfera de afinităţi a melomanului de formaţie recentă.

In acest sens mai toate metodele la care ne-am referit pot fi legate în mai mare măsură de creaţia muzicală romînească, nu neapărat sub forma unor manifestări speciale, ci ca un punct constant de reper în procesul evoluţiei muzicii.

Totodată, în cazul multora din spectacolele muzicale originale pe care teatrele de operă şi operetă le programează rar sub motivul (sau pretextul) „reţetelor slabe“, precedarea lor de unele acţiuni de popularizare (fragmente interpretate în concertele în deplasare sau difuzare prin staţiile de radioficare, avancronici, discuţii în presă cu realizatorii spectacolelor etc.) ar schimba vizibil situaţia existentă. In orice caz, programarea spectacolelor după criteriul exclusiv „comercial“ vădeşte pe lîngă deficienţele orientării politico-ideologice, şi o condamnabilă comoditate a organizatorilor şi forurilor de educaţie muzicală ale instituţiilor respective.

O iniţiativă binevenită, ale cărei roade se vor vădi treptat, o constituie audiţiile pentru muncitori organizate de Uniunea Compozitorilor, care au devenit sistematice. Se realizează pe această cale o legătură analoagă celei prilejuite de deplasarea compozitorilor în mijlocul oamenilor muncii, la care ne-am referit, cu diferenţa că reciproca oferă condiţii mai favorabile schimbului de păreri (prezenţa mai multor compozitori, posibilitatea audiţiilor etc.). In acest sens rămîn însă deschise multe iniţiative similare (discutarea unor lucrări de masă, acţiuni de iniţiere muzicală organizate cu sprijinul compozitorilor etc.).

Fără îndoială că cea mai directă contribuţie a compozitorilor la educarea artistică-ideologică a maselor, la atragerea tot mai puternică a acestora către muzica epocii noastre, o constituie însăşi creaţia — chemată să se adreseze prin conţinut şi modul de realizare publicului nostru în plin avînt cultural. In acest sens, sîntem convinşi că legăturile dintre muzicieni şi oamenii muncii vor stimula şi mai mult preocupările creatorilor pentru genurile legate direct de interesul şi preocupările constructorilor socialismului în patria noastră, îndeosebi pentru muzica programatică, cîntecul de masă, muzica distractivă cu înalt conţinut etc.

Nu trebuie totuşi uitat în acelaşi timp faptul că orice acţiune avînd un caracter educativ, oricît de puţin legată în aparenţă de creaţia noastră muzicală, nu este decît o verigă în lanţul ridicării ascultătorului, care îl va apropia neapărat şi de muzica romînească. In acest sens, cunoaşterea creaţiei clasice trebuie privită nu numai în semnificaţia ei general culturală, ci ca un punct de plecare în înţelegerea creaţiei şi problematicii contemporane.

Cele de mai sus nu îşi propun a fi decît sumare consemnări pe marginea vastei probleme a educaţiei muzicale. Nu ne-am ocupat decît în treacăt de imensul aport pe care îl aduc acestei acţiuni mijloacele tehnicii moderne, de la discul micro care, după o expresie curentă, a determinat o adevărată „eră“ în viaţa noastră muzicală, şi pînă la benzile de magnetofon, auxiliar cvasi indispensabil al concertelor-lecţie şi al majorităţii formelor de prezentare a muzicii. N-am îndrăznit să formulăm speranţa că în viitorul nu prea îndepărtat tradiţia audiţiilor muzicale publice pe discuri de înaltă calitate, atît de răspîndită peste hotare şi care, prin „Casa Prieteniei Romîno-Sovietice“ şi „Casa Universităţii“ şi-a dobîndit o oarecare bază şi la noi, va deveni de uz curent şi va grăbi sensibil formarea gustului şi înţelegerii pentru muzică.

Un lucru este limpede: că forţele umane şi materiale pe care le avem ne permit azi un adevărat „asalt“ împotriva inculturii muzicale. Este nu numai o datorie de onoare a oricărui muzician, ci un proces imperios necesar de desăvîrşire şi împlinire a marilor înfăptuiri realizate în anii democraţiei populare în domeniul muzicii. Nu sînt necesare decît coordonarea şi reunirea tuturor mijloacelor existente — şi ... entuziasmul care, pe cît se pare, nu lipseşte decît acolo unde nu are cine să-l promoveze.

ÎN ÎNTÎMPINAREA FESTIVALULUI GEORGE ENESCU

Rapsodiile romîne de George Enescu

de **MIRCEA CHIRIAC**

Cele mai populare lucrări simfonice romînești, cunoscute pe întreg globul pămîntesc, sînt cele două rapsodii de George Enescu, compuse la începutul secolului nostru, pe cînd marele compozitor avea douăzeci de ani. Ele fac parte dintr-un ciclu de „Trei rapsodii romîne“ op. 11, din care autorul nu a dat la iveală decît primele două: în anul 1901 Rapsodia I-a în La major (op. 11 nr. 1) și în anul următor, 1902, Rapsodia II-a în Re major (op. 11 nr. 2). O a treia rapsodie, în Sol minor, pe care Enescu intenționa să o compună în 1904, anul tipăririi primei rapsodii la editura franceză „Enoch“, nu a mai fost scrisă.

Popularitatea pe care au dobîndit-o rapsodiile lui Enescu dincolo de hotarele țării, este confirmată între altele, cu ocazia morții marelui muzician, de Kodály Zoltan care în anul 1947, asistînd la un concert dat de Enescu la Chicago în Statele Unite, concert în care se executa și Rapsodia I-a, a fost surprins văzînd că temele principale ale lucrării erau fredonate de numeroși auditori din public.

Incă din primii ani de activitate creatoare, dintre care anul 1897 a fost extrem de rodnic și fecund, Enescu își amintește cu drag de plaiurile și jocurile populare romînești. Chiar în prima sa lucrare — „Poema Romînă“ (op. 1: 1897) — Enescu își propune evocarea locurilor natale.

George Enescu în „Amintirile“ sale, dezvăluie în legătură cu „Poema Romînă“ gînduri și idei care l-au frămîntat desigur și cînd a compus cele două rapsodii: „Incercasem să pun în această suită simfonică unele din amintirile din copilărie, transpuse sau, dacă vreți, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată: ea reînvia din imaginile dragi ale pămîntului natal pe care-l părăsisem de mai bine de opt ani. Incă și astăzi ¹) regăsesc în această lucrare farmecul și peisajele țării mele. Ea începe prin evocarea unei nopți de vară. Sîntem la priveghiul unei zile de sărbătoare... Se aud clopotele de seară și prin ușa larg deschisă, cîntecul preoților. Apoi se lasă noaptea, răsare luna, fluierul unui cioban se aude în liniște suspinînd în depărtare nostalgica doină.“

Dragostea de pămîntul natal, de oamenii și locurile copilăriei va fi mereu prezentă în creația enesciană. Peste ani, după ce Enescu va fi părăsit de mult stilul rapsodic, ideea evocării locurilor dragi va reveni în lucrări ca: „Suita sătească pentru orchestră“ (1938), „Impresii din copilărie pentru violină și pian“ (1940), „Uvertura de concert pe teme cu caracter popular romînesc“ (1948).

Compuse într-o perioadă de căutări înfrigurate în domeniul creației ²), cele două rapsodii reprezintă omagiul adus de marele compozitor modestului creator și păstrător anonim al folclorului, păstor fluieraș, lăutar scripcar, cobzar sau naist, și cîntecului de lume.

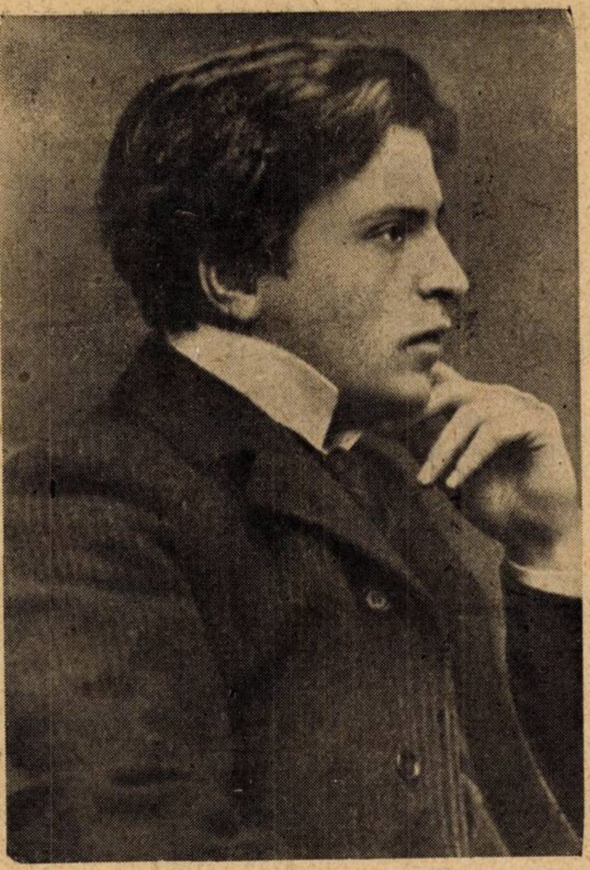
In privința concepției lui George Enescu asupra armonizării cîntecului popular, iată ce scria el în iunie 1942 lui Sabin Drăgoi (revista „Muzica“ nr. 5, mai 1955):

„O melodie, și în special o melodie populară, are o armonie a ei, firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația. După mine, armonia naturală a unei melodii, care este a tuturor, este și a tuturora. Singurele originalități care nu amenință să desfigureze melodia sînt transcrierile acesteia pentru anumite grupuri de voci sau de instrumente, sau de voci și instrumente, precum și introducerea extrem de prudentă și discretă a unor ornamentații contrapunctice în caracterul melodiei, cu con-

---

¹) 1954.

²) Purtînd op. 11, Rapsodiile au fost scrise după Poema Romînă op. 1. Sonata I-a pentru pian și violină op. 2. Suita I-a în stil antic pentru piano op. 3, 3 melodii (op. 4. toate acestea compuse în 1897), variațiuni pe o temă originală pentru 2 piane op. 5, Sonata II-a pentru piano și violină op. 6, ultimele două datînd din 1899, Octuorul op. 7 scris în 1900, Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8, compusă în 1901 urmate imediat la op. 9 de Suita I-a pentru orchestră și op. 10 de Suita II-a pentru piano, acestea scrise în 1903 dar precedînd cele două rapsodii ca număr de opus.



diţia ca acestea să nu îngreuneze îmbrăcămintea armonică ce o învăluie. Cu cît o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atît mai viu străluceşte în toată frumuseţea ei."

Cele două rapsodii, pietre de bază ale simfonismului romînesc, pe lîngă faptul că au dat un caracter de universalitate unei părţi din bogatul tezaur al folclorului nostru, apar ca modele de înaltă măiestrie în tratarea muzicii populare, datorită transfigurării pe care o poate da geniul creator citatului folcloric, ridicîndu-l la cele mai înalte culmi ale artei.

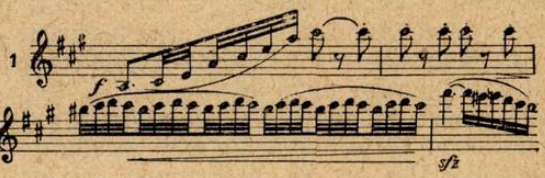
RAPSODIA I-a IN LA MAJOR

Partea introductivă a Rapsodiei I-a are la bază vechiul cîntec de lume cunoscut în popor sub numele de „Am un leu şi vreau să-l beau". Pornind de la simpla monodie, această temă, ce abia se înfiripă timid la început (cl. solo + ob. solo), cu dese opriri pe coroane, vădind limpede originea vocală a melodiei, trece rînd pe rînd la suflătorii de lemn, apoi creşte pe nesimţite, antrenînd întreaga orchestră. Scrierea harpei în această parte introductivă aminteşte îndeaproape ţambalul, subliniind caracterul lăutăresc al temei.

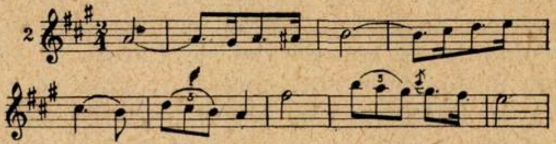
Un scurt accelerando la sfîrşitul acestei prime secţiuni face legătura cu tema următoare, lentă în 6/8: „Hora lui Dobrică". Varianta acestui joc, folosită în rapsodie, o întîlnim şi în culegerea lui Gheorghe Dinicu de unde a fost luată de compozitor. Enescu nu o transcrie aidoma, ci o şlefuieşte, folosind din cele trei fragmente care alcătuiesc această horă, numai primul, cel mai strălucitor.

În forma ei autentică, „Hora lui Dobrică" ne este cunoscută din repertoriul lui Grigoraş Dinicu, păstrător al unei străvechi tradiţii lăutăreşti şi bun cunoscător al folclorului, care folosea această horă adesea ca piesă de deschidere a programului său de cîntece şi jocuri populare.

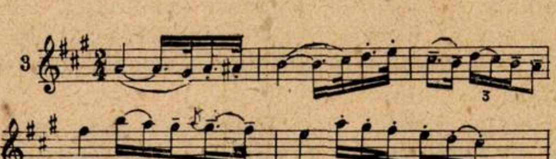
Enescu a simţit, cu o intuiţie genială, elanul şi caracterul avîntat al acestui joc, atmosfera lui specific sărbătorească, de piesă de deschidere. De aceea situat chiar la începutul lucrării — secţiunea II-a — el imprimă întregii desfăşurări ritmul şi voioşia care nu vor fi depăşite decît cu „Ciocîrlia" din partea finală a lucrării. Totodată, situate la capetele extreme ale lucrării, „Hora lui Dobrică" şi „Ciocîrlia", au imprimat şi strălucitoarea tonalitate a lucrării, La major



Urmează o punte cu caracter de horă binară, provenită dintr-o sîrbă pe care autorul o notează în valori de două ori mai mici, într-o mişcare rară. Această temă, care în versiunea originală nu are o calitate muzicală deosebită,



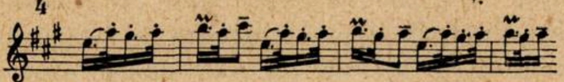
cîştigă mult în prezentarea din rapsodie, ea fiind înnobilată de acompaniamentul, în valori mari, al coardelor şi, în acelaşi timp, de atît de binevenita apogiatură de la cornul 1



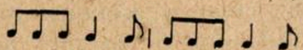
Sudura între tema precedentă şi aceasta se face atît de organic, încît ultima poate fi considerată şi ca o parte concluzivă a „Horei lui Dobrică".

Mişcarea se schimbă abia în fragmentul următor; acesta, un scurt divertisment de opt măsuri, provine tot dintr-o temă de sîrbă, notată în valori de două ori mai mici. Printr-o accelerare subită (pătrimea = 88), se cîntă aproape în mişcarea reală de sîrbă. Acest fragment revine neschimbat mai tîrziu:

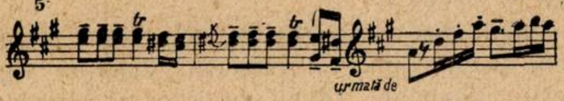
4



Secţiunea următoare readuce măsura de 6/8 şi mişcarea anterioară (pătrimea = 52) ; pe acelaşi ritm de „horă mare“ la viola solo (contrapunctată de fag. 1) apare o variaţiune pe „Hora lui Dobrică“. Aceasta are un caracter tranzitoriu şi pare mai degrabă readusă pentru a restabili mişcarea anterioară şi să facă legătura cu o altă variantă de horă lentă, foarte apropiată ritmic cu melodia populară „Mugur Mugurel“

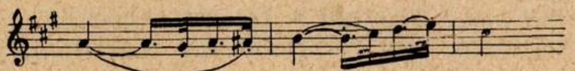


5



Revenirea punţii, pe care am mai întîlnit-o anterior,

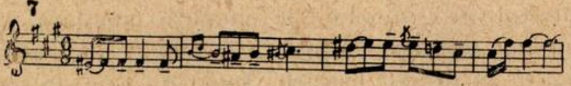
6



face legătura cu străvechiul cîntec popular „Mugur-Mugurel“.

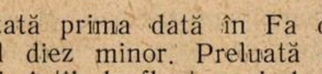
Acesta, întîlnit în mai toate culegerile de cîntece populare, este folosit tot fragmentat. Şi aci, Enescu alege din tema populară doar începutul, caracterizat printr-un mers ascendent ce atinge un punct culminant :

7



Nu este folosită cea de-a doua parte a temei, care are un mers simetric descendent pînă la punctul de plecare. In felul acesta, tema serveşte la realizarea unui mare crescendo, care apare la sfîrşitul acestei secţiuni. Ea reprezintă un admirabil moment al lucrării şi un exemplu tipic de dezvoltare rapsodică : tema de cîntec „Mugur-Mugurel“, notată pe ritm de joc în 6/8 combinată cu elemente din hora anterioară,

8

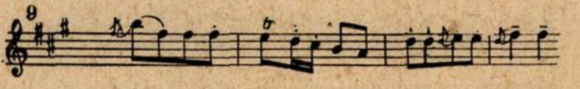


este prezentată prima dată în Fa diez minor apoi în Sol diez minor. Preluată sub forma unei imitaţii, întîi de flaut apoi de toţi suflătorii de lemn, duce la un dialog din ce în ce mai strîns între coarde şi lemne.

Prin tratarea temei „Mugur-Mugurel“, se sfîrşeşte o primă parte a rapsodiei, în care predomină ritmul legănat de 6/8. Atît „Hora lui Dobrică“ cît şi varianta acesteia la violă solo, cealaltă horă de tranziţie şi înfîrşit tema „Mugur-Mugurel“ sînt în aceeaşi măsură de 6/8 avînd o mişcare asemănătoare. (Aci se cuvine să remarcăm, aşa cum vom observa şi mai departe, că în Rapsodia I-a, elementul predominant reprezintă *jocul popular romînesc.* Temele originale de cîntece sînt contaminate de ritmul general al dansului. Aşa se întîmplă de pildă cu „Mugur-Mugurel“, care schimbă caracterul de cîntec în joc. Rapsodia II-a prezintă operaţia inversată : aci elementul predominant este *cîntecul,* iar temele originale de joc se adaptează şi se transformă în cîntece).

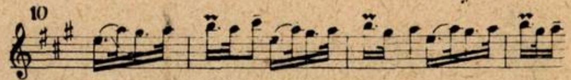
Apare o nouă punte, alcătuită din două elemente, primul foarte apropiat de tema „Ciobănaşului“,

9



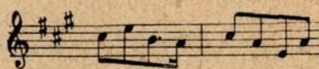
urmat de fragmentul întîlnit anterior :

10

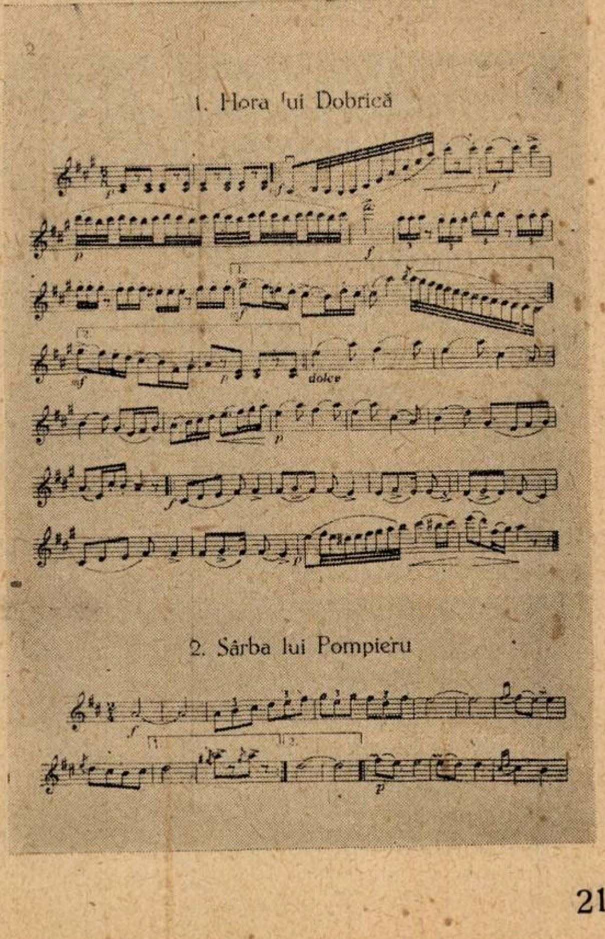


Patru măsuri în pizzicato şi patru în arco, la coarde, pregătesc ritmul unei hore de mînă, foarte veche, întîlnită atît în colecţia lui Vulpian cît şi în altele sub denumirea de „Hora Morii“:

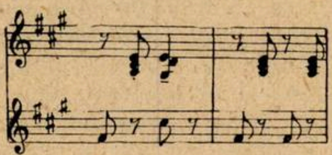
11



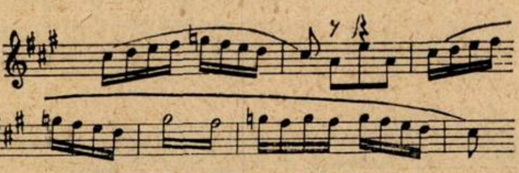
Pornind de la dialogul a 2 flaute, un accelerando continuu antrenează la toţi suflătorii



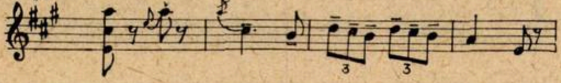
de lemn într-un splendid crescendo orchestral, pe un acompaniament uniform al coardelor:

12


Tema, din ce în ce mai strînsă, oferă un exemplu excelent de dezvoltare rapsodică:

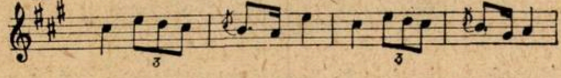
13


Marele crescendo de la sfîrșitul acestei secțiuni face legătura cu o nouă temă de sîrbă,

14


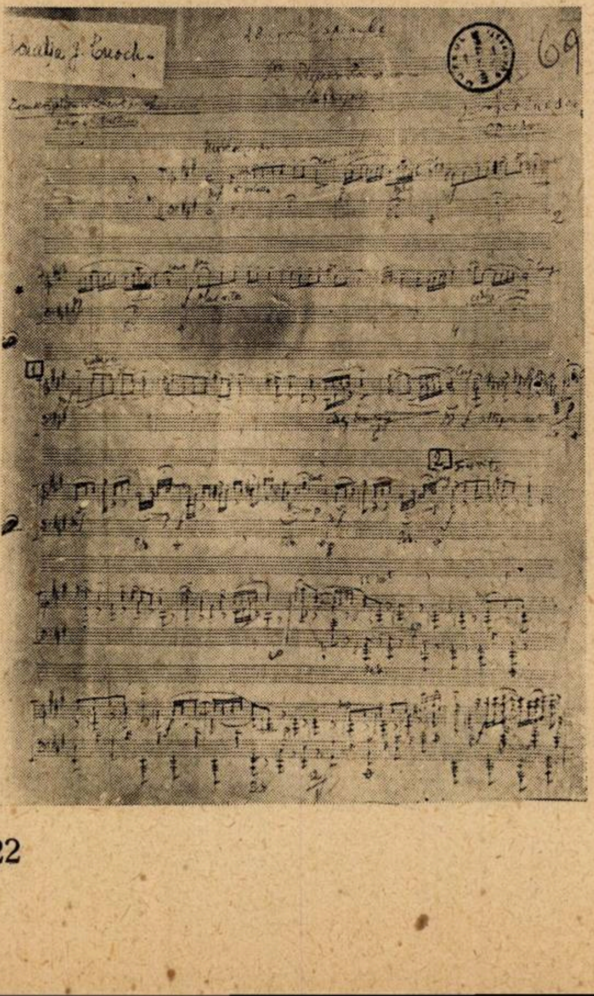
foarte înrudită cu sîrba „Cum se bate Dunărea", din culegerea lui Gh. A. Dinicu.

Iată al doilea fragment al acestei sîrbe, așa cum îl găsim în această culegere,

15


preluat aproape neschimbat de Enescu în Rapsodia I-a.

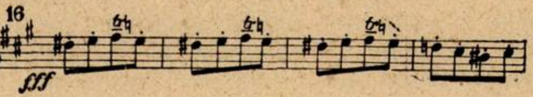
Tema acestei sîrbe, care va reveni și mai tîrziu, se împletește foarte firesc cu „Ciocîrlia" care urmează. Piesă străveche de virtuozitate lăutărească, aceasta dă posibilitatea unui solist, fie el violonist sau naist, să-și arate întreaga lui măiestrie. Aci artistul popular este mai mult decît un simplu interpret: un adevărat creator. Să ne gîndim numai la neîntrecutele „Ciocîrlii" ale lui Grigoraș Dinicu sau Fănică Luca.



Din tot materialul tematic folosit în Rapsodie, „Ciocîrlia" are caracterul de improvizație cel mai pronunțat. Intr-adevăr, nici o variantă a acestei melodii nu seamănă cu alta și fiecare execuție, chiar a aceluiași muzicant, prezintă mai totdeauna o variantă nouă; noi ornamente, noi înflorituri, se adaugă celor vechi sau le iau locul.

Simplitatea formulelor melodice care o compun, șlefuite pînă la rudimente tematice viguroase, pregnante, ritmul cuceritor și obsedant, din ce în ce mai îndrăcit, cadențele mereu noi, cu imitațiile păsărilor (din care nu lipsesc „cucu" și „cucurigu") fac ca „Ciocîrlia" să depășească, prin caracterul său concertant, limitele unui joc obișnuit și să devină un adevărat tablou cîmpenesc, un mic poem simfonic popular.

„Ciocîrlia" este „nec plus ultra" al oricărui lăutar virtuos, nimic nu poate să-i întreacă strălucirea și verva, nimic nu poate să-i arate mai bine meșteșugul și arta la care a ajuns. De aceea „Ciocîrlia" este lăsată totdeauna la sfîrșitul programelor de muzică populară. Și Enescu folosește tema „Ciocîrliei" în partea II-a și în finalul lucrării. Tema nu este prezentată de la începutul ei, ci în plină dezvoltare, așa cum se vede în exemplul de mai jos,

16


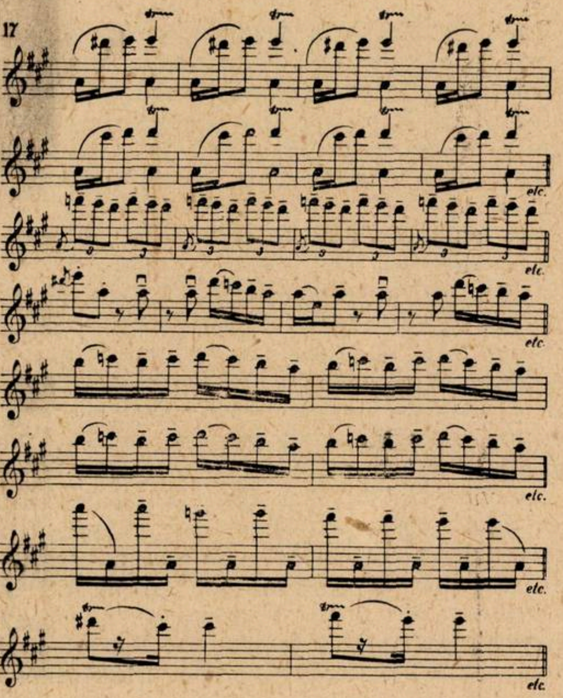
ceea ce face și mai naturală trecerea de la sîrbă la „Ciocîrlie".

„Ciocîrlia" este probabil transcrisă tot din culegerea lui Gh. A. Dinicu, fiind o variantă foarte asemănătoare acesteia. (Lucru demn de remarcat este că această culegere începe cu „Hora lui Dobrică" și se termină cu „Ciocîrlia", evident ambele în La major, tonalități în care le-au cîntat totdeauna toți lăutarii).

Enescu îi dă „Ciocîrliei" un caracter mai strălucitor, folosind cu măiestrie posibilitățile viorilor: poziții înalte, coarde libere, o adevărată scriitură solistică, adaptată orchestrei simfonice.

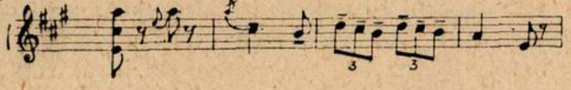
Diferitele motive se succed rînd pe rînd :

17



Revenirea temei de sîrbă, întîlnită înaintea „Ciocîrliei“, creează posibilitatea unei admirabile dezvoltări rapsodice. Introducînd în cadrul „Ciocîrliei“ acest element contrastant,

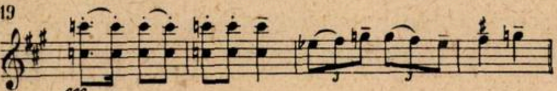
18



fără să se scadă nimic din ritmul trepidant al jocului, se deschide o secțiune în care, înainte de terminarea lucrării, autorul vrea să aducă un număr de teme noi pe care nu le utilizează încă, alături de reluarea altora care au mai fost prezentate anterior.

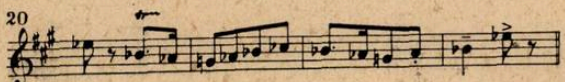
Intr-adevăr, în această secțiune, care începe cu reluarea sîrbei de la nr. 30 (ex. de mai sus) urmată de o nouă temă de sîrbă dinamic și masiv orchestrată,

19



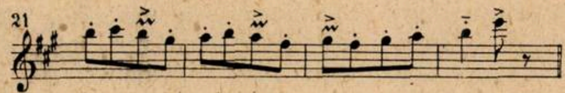
autorul aduce rînd pe rînd : „Sîrba popilor“ (ob)

20



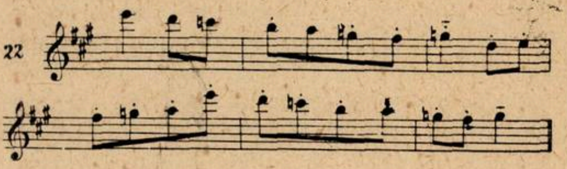
apoi „Banu Mărăcine“ (fl.+ ob.)

21



și „La bordei cu crucea-naltă“ (Colecția Muzicescu — Fl. I. II.).

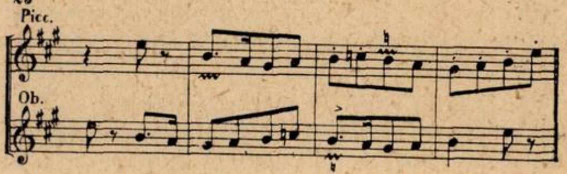
22



Frumusețea acestei secțiuni constă tocmai în combinarea acestor teme și tratarea lor cu cea mai înaltă măiestrie a artei contrapunctice :

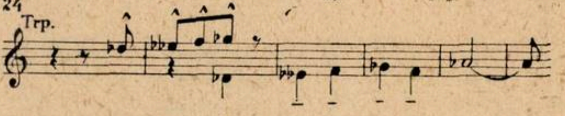
Imitații

23



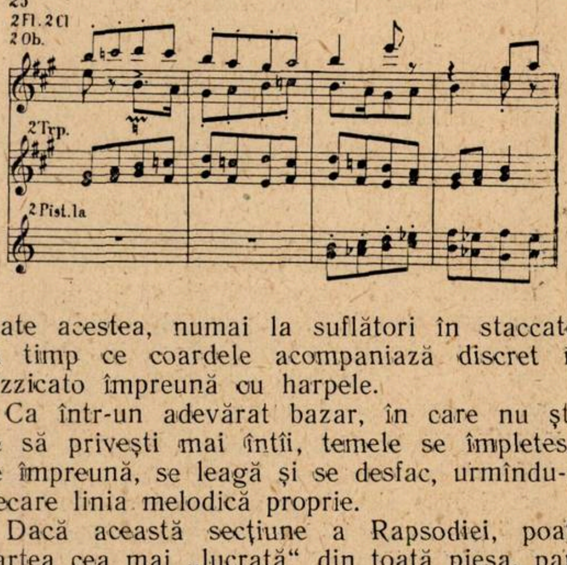
prezentarea temei în valori duble alături de valorile reale

24



suprapunerea diferitelor teme

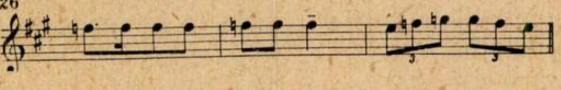
25



toate acestea, numai la suflători în staccato, în timp ce coardele acompaniază discret în pizzicato împreună cu harpele.

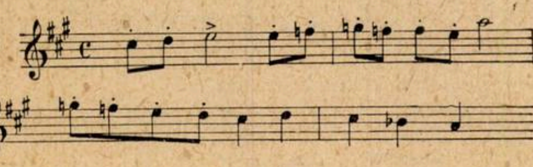
Ca într-un adevărat bazar, în care nu știi ce să privești mai întîi, temele se împletesc, se împreună, se leagă și se desfac, urmîndu-și fiecare linia melodică proprie.

Dacă această secțiune a Rapsodiei, poate partea cea mai „lucrată“ din toată piesa, pare atît de firească și în același timp atît de cuceritoare, faptul se datorește în primul rînd respectării materialului folcloric citat, material tematic care nu este cu nimic denaturat sau modificat de compozitor, ci tratat ca un veritabil „cantus firmus“ din contrapunctul sever, cît și unei extrem de iscusite îmbinări a temelor. Fiecare cap de melodie intervine pe sfîrșitul celeilalte, încît temele se leagă între ele ca verigile unui lanț. Privită în ansamblu, această parte mediană a „Ciocîrliei“ are un rol asemănător cu „stretta“ din fugă : prezintă materialul tematic strîns, în cazul nostru, material nou față de restul lucrării, avînd un caracter concluziv pronunțat. Un crescendo pe toba mică, trompete și harpe face legătura cu reluarea „Ciocîrliei". Temele se succed în aceeași ordine ca în prima prezentare, însă într-o versiune mai prescurtată. O gamă cromatică, în același timp coborîtoare și suitoare, începînd de la nota La, ce se sfîrșește în registrul grav al orchestrei, face loc unei ultime expuneri a temei de sîrbă :

26


Revine tema de sîrbă în imitații între lemne, alămuri și coarde și un mare crescendo ce se termină rupt, fără încheiere, cu o suspensie foarte agresivă pe o pauză generală. Efectul, deși nu inedit, rămîne deosebit de puternic.

In acest loc, cînd fiecare auditor așteaptă finalul rapsodiei, apare o temă nouă — ultima — într-o mișcare mai moderată cu un caracter cromatic oriental, care se încheie cu cadența frigică :

27


Este vorba de un joc moldovenesc denumit sugestiv „Jumătate joc", legat de o practică folclorică deosebit de nostimă și interesantă. Alcătuit din două părți, una foarte mișcată (sîrbă) și cealaltă mai moderată (hora), acest joc este întîlnit în popor legat de tradiția alternării glumețe a celor două mișcări. Cei care se încumetă să-l joace trebuie să dovedească îndemînare deosebită, fiindcă lăutarul într-o clipă de neatenție, schimbă hora în sîrbă și vice-versa, surprinzîndu-i și încurcîndu-i pe dansatori spre hazul general.

Fără îndoială, Enescu, copil fiind, a văzut jucîndu-se la vreo horă acest „Jumătate joc" și-l va fi impresionat vreun lăutar șugubăț care știa să „o întoarcă bine" pe seama jucătorilor lui. Nu întîmplător Enescu rezervă acestui joc în finalul lucrării, după pauza generală, locul cel mai expresiv din toată rapsodia. Prezența acestei teme poate fi considerată ca o glumă, ca o ultimă vorbă de spirit înainte de încheiere.

Din cele două teme care alcătuiesc jocul, Enescu nu întrebuințează decît una și anume pe cea de sîrbă, însă nu în mișcarea originală ci într-una moderată, tocmai pentru a o prezenta într-un vădit contrast față de mișcarea „Ciocîrliei".

Tema apare tot la lemne (ob., cl. apoi fag.), fiind bogat contrapunctată ; nu este vorba decît de o prezentare succintă, revenindu-se imediat la mișcarea anterioară, cu care se încheie rapsodia în acordul strălucitor al tonalității La major.

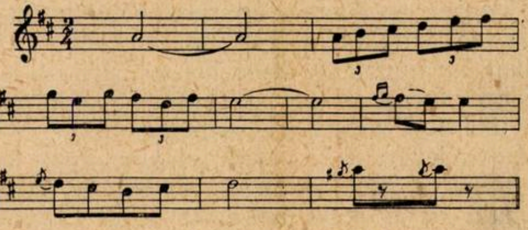
RAPSODIA II-a

Dacă în Rapsodia I-a predomină — după cum am mai amintit — elementele de joc, lucrarea avînd în întregime un caracter dinamic, dansant, în Rapsodia II-a elementul predominant este cel de cîntec, voind să evoce atmosfera arhaică a vremurilor de mult apuse ale cronicarilor.

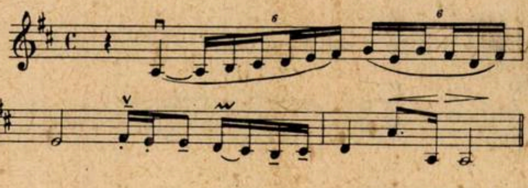
S-ar putea ca această odă închinată bătrînei țări a Moldovei să fi fost inspirată de vreun text din „O samă de cuvinte" a lui Neculce sau din Miron Costin ori Grigore Ureche.

Sigur este că, asemenea vechilor fresce care împodobesc mănăstirile Moldovei, compozitorul a vrut să facă o frescă muzicală a vremurilor îndepărtate ale marilor voievozi moldoveni.

Am văzut că în Rapsodia I-a, elementele de joc fiind cele mai numeroase și pregnante, contaminează pe celelalte și impun caracterul de joc, chiar și acelora care își au originea în cîntece (de pildă, prezentarea lui Mugur-Mugurel, ca o horă lentă). La Rapsodia II-a elementele de cîntec predomină, transformă temele care la origine sînt de joc, în cîntece. Un prim exemplu ni-l oferă chiar începutul lucrării. Felul cum este prezentat aici motivul extras din „Sîrba Pompierilor", pe care o găsim în culegerea Gheorghe A. Dinicu la nr. 2 sub denumirea de „Sîrba lui Pompieru", dovedește preocuparea constantă a autorului de a înnobila materialul folcloric ales, printr-o înfățișare cît mai adecvată cu caracterul general al întregii lucrări. Iată tema, așa cum o găsim în culegerea sus-amintită :

28


Enescu modifică valorile, încredințînd melodia coardelor registrului grav, într-o mișcare rară (Lent, pătrimea = 40) :

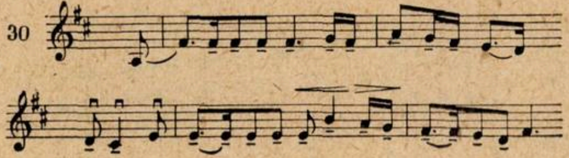
29


Acest unison de coarde, care conține întreaga armonie în desfășurarea melodiei, servește în decursul lucrării numai unui rol episodic sau — cum vom vedea mai departe — la contrapunctare cu tema principală. Ascultîndu-l, simplu, grav, pare că o voce de unchiaș sfătos ne istorisește : „A fost odată, ca niciodată..."

Și povestea începe: „Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel / Unde curge-n vale un rîu mititel / Plînge și suspină tînăra domniță.../"

Tema principală a Rapsodiei a II-a este cunoscuta melodie populară

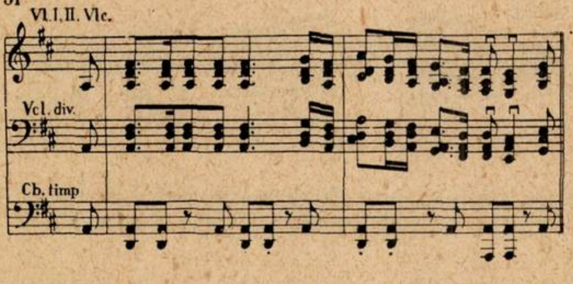
30



de factură cultă, al cărei autor nu este cunoscut, nefiind menționat în vechile culegeri de cîntece (ca de exemplu în aceea lui Joh. Wachmann). Este probabil că autorul să fi fost unul dintre compozitorii cunoscuți ai veacului trecut cum sînt Flechtenmacher, Mezzetti etc., care să fi așternut pe muzică cunoscuta poezie a lui Bolintineanu. După unele informații, se atribuie ca sigură paternitatea acestei melodii lui Flechtenmacher. Popularitatea pe care a dobîndit-o melodia, ca și deosebita ei putere evocatoare, linia melodică largă și generoasă îi dă un caracter apropiat de cel al baladelor populare. Această melodie domină întreaga rapsodie, Enescu prezentînd-o mereu în înfățișări noi, amplificînd-o în orchestrație, dîndu-i o înveșmîntare armonică diferită la fiecare reluare.

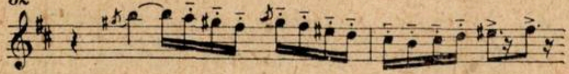
Pornind de la registrul grav al coardelor, în armonii pline,

31

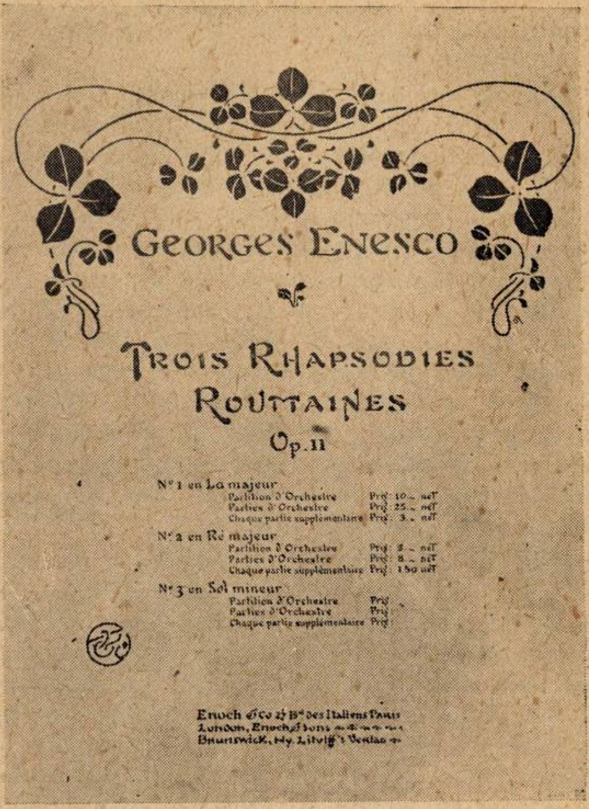


acompaniată de tromboni și punctată ritmic de timpani și contrabași, încredințată apoi oboiului și flauților acompaniați de coarde, iar la cea de a treia prezentare preluată de orchestra în tutti, tema este din ce în ce mai îmbogățită. Un scurt motiv de doină, prezentat întîi la viori, face loc unui mic dialog între oboi și flaut pe o pedală de Si minor, urmat imediat de o temă nouă la oboi solo tot cu caracter episodic: „Ciobănaș la oi m-aș duce, ciobănașule...":

32



Aci, mai mult ca oriunde în cele două rapsodii, este potrivit pasajul din amintirile lui Enescu: „....apoi se lasă noaptea, răsare luna, fluierul unui cioban se aude în liniște suspinînd în depărtare nostalgica doină". Orchestrația sugerează, în adevăr, liniștea adîncă a nopții; pedala de Si minor la fagoți, viole și celli în pp este singurul acompaniament al acestei melodii.



Georges Enesco

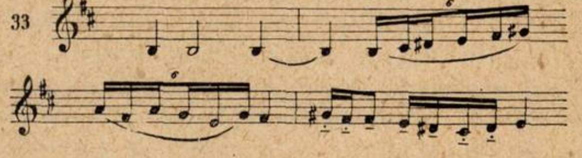
Trois Rhapsodies
Roumaines
Op. 11

N° 1 en La majeur
Partition d'Orchestre Prix : 10.– net
Parties d'Orchestre Prix : 25.– net
Chaque partie supplémentaire Prix : 3.– net
N° 2 en Ré majeur
Partition d'Orchestre Prix : 8.– net
Parties d'Orchestre Prix : 8.– net
Chaque partie supplémentaire Prix : 1.50 net
N° 3 en Sol mineur
Partition d'Orchestre Prix :
Parties d'Orchestre Prix :
Chaque partie supplémentaire Prix :

Enoch & Co 27 B^d des Italiens Paris
London, Enoch & Sons
Brunswick, Hy. Litolff's Verlag

Revine apoi la viori tema de la începutul rapsodiei, de data aceasta într-un ton nou (Mi major), cu caracter de punte, modificată la sfîrșit:

33



Melodia care urmează este cea mai frumoasă din toate cîte au fost folosite de Enescu în cele două rapsodii. Este un cîntec de jale, vibrant, mișcător. Ascultîndu-l, ți se pare că durerea unui întreg popor s-a cristalizat în accentele lui. Iubit în mod deosebit de marele muzician, cîntecul acesta îi „reînvia imaginile dragi ale pămîntului natal", ca să folosim propria expresie a lui Enescu. Poate că în bună măsură și datorită acestui cîntec și tratării lui, Enescu considera Rapsodia II-a de o valoare muzicală superioară primei.

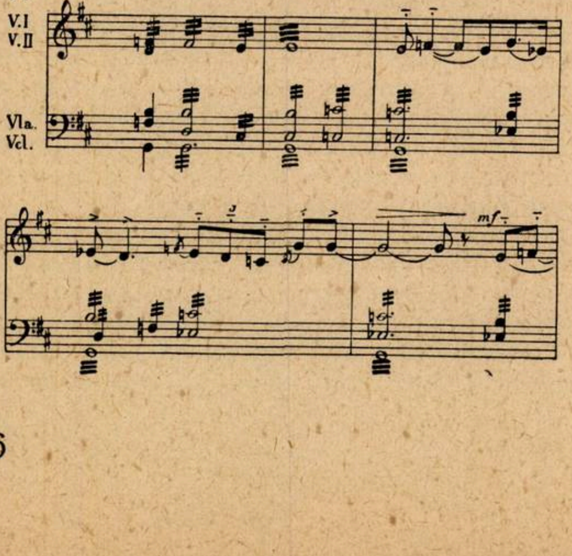
Enescu păstra spre sfîrșitul vieții o oarecare rezervă față de cele două rapsodii, lucrări de tinerețe. Cu fragmentul care urmează din Rapsodia II-a, el făcea totuși excepție. Este ceva în acest cîntec care-l lega de țara sa, de acei oameni a căror viață plină de luptă și de suferinţă, Enescu avea s-o povestească, prin muzică, întregii lumi.

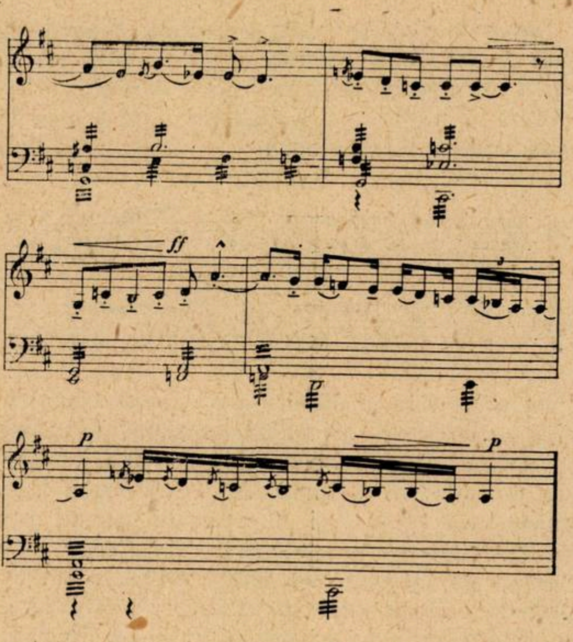
Iată de ce, cînd Radiodifuziunea Franceză i-a luat marelui nostru muzician o serie de interviuri în legătură cu viaţa şi opera sa, puţin timp înainte de a fi doborît de boală, departe, în zbuciumatul Paris unde avea să-şi dea sfîrşitul, Enescu îşi aminteşte cu dor de oamenii şi locurile copilăriei. Şi, asemenea oamenilor de la ţară care-şi povestesc tot dorul prin cîntec, Enescu a cîntat. Nu din vioară, fiindcă oricît de aproape ar fi timbrul viorii de cel al vocii omeneşti, tot nu poate reda toată durerea adunată în suflet. Acompaniindu-se discret la pian, Enescu fredonează cîntecul de jale „Văleu, lupu mă mănîncă", aşa cum este prezentat în Rapsodia II-a.

Este în acest cîntec de lebădă, toată durerea despărţirii de locurile dragi ale copilăriei, tot dorul de ţara iubită pe care nu avea să o mai revadă niciodată. Imprimarea pe bandă de magnetofon care ni s-a păstrat este emoţionantă. Vocea plină de căldură a maestrului, urmînd intrările diferitelor instrumente, vibrantă, mişcătoare, melodia plină de patos, pare un mesaj al vremurilor trecute, o verigă în lanţul vremii, purtînd ceva din caracteristicile sufleteşti ale poporului nostru.

In Rapsodia II-a tema aceasta este încredinţată unui corn englez solo. Grija de a fi cîntat cît mai apropiat de spiritul popular l-a făcut pe Enescu să o însoţească în partitură cu indicaţii: „en traînant, à volonté, expressif et très douloureux". Aşa cum este prezentată de cornul englez, cîntată mult rubato, ea pare o veche doină din caval. Aceasta, cu atît mai mult cu cît acompaniamentul coardelor în tremollo „sul ponticello" (în part. „sur le chevalet"), prin timbrul nazal, bîzîit, întărit şi de cîteva triolete la cinelli, întovărăşeşte de minune cîntecul, amintind îndeaproape, prin asocierea de timbre dintre corn englez şi ponticello, relaţia care există între sunetul cavalului şi isonul gutural pe care-l fac din gîtlej, fluieraşii:

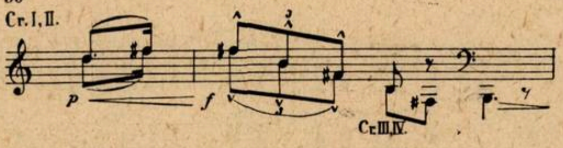
34





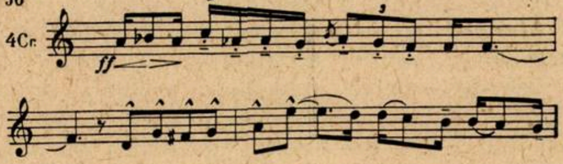
La chemarea acestei melodii, codrii răspund plini de freamăt şi de mişcare. Fragmentul care urmează este unul din cele mai frumoase care s-au realizat vreodată în prelucrarea cîntecului popular romînesc. El dă sentimentul întinderii nesfîrşite a plaiurilor. Aci rolul cornilor este deosebit de însemnat: fie că imită buciumul,

35



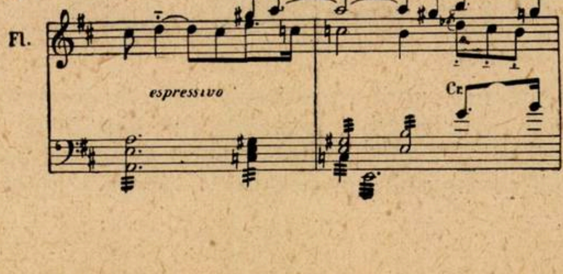
motiv preluat mai departe de cello şi başi, fie că preiau în unison însăşi tema cîntecului:

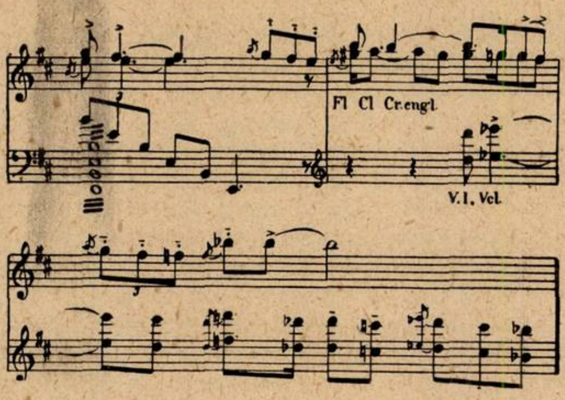
36



Admirabila polifonie, obţinută prin suprapunerea aceleiaşi teme în canon, în tonalităţi diferite, creează acea impresie de adîncime, de întindere în spaţiu:

37

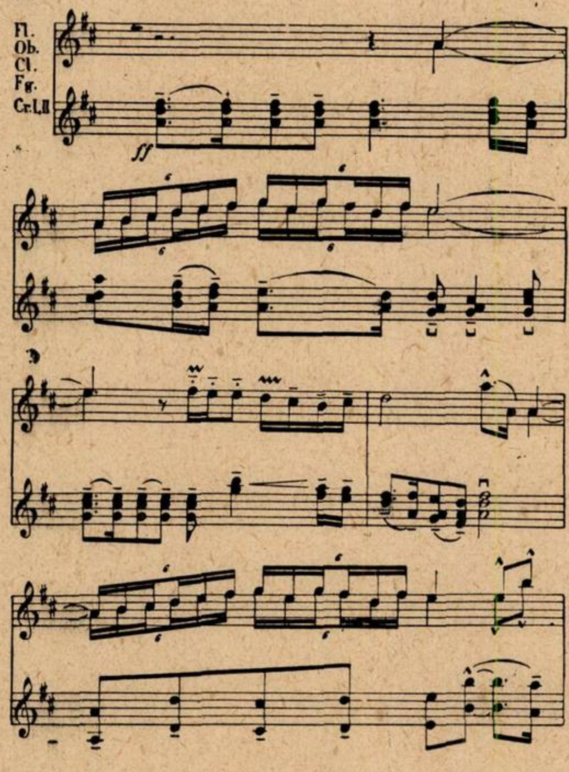




Cu reluarea temei la trompete se termină prima secțiune mare a lucrării, destinată expunerii materialului tematic. În secțiunea următoare, care începe o dată cu revenirea melodiei „Pe o stîncă neagră", întregul material tematic, expus pînă acum se încheagă într-un singur tot, în care predomină evident tema „Pe o stîncă neagră".

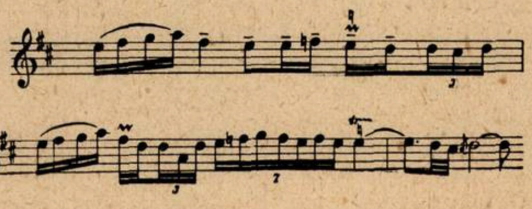
Felul în care combină Enescu cele trei teme principale este interesant: prima jumătate a cîntecului „Pe o stîncă neagră", este legată de jumătatea a doua a doinei „Văleu, lupu mă mănîncă". Pe deasupra, suflătorii de lemn și cornii I și II contrapunctează cu tema inițială derivată din „Sîrba Pompierilor":

38



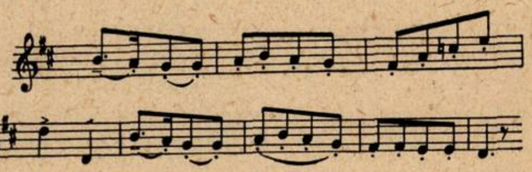
În continuare, revenirea temei „Pe o stîncă neagră" își întîrzie sfîrșitul prin două cadențe evitate, prima în Si bemol major iar a doua în Mi major. În sfîrșit, melodia se stinge ca o veche povestire din alte vremuri. Flautul, apoi oboiul, readuc atmosfera pastorală de la începutul Rapsodiei :

39



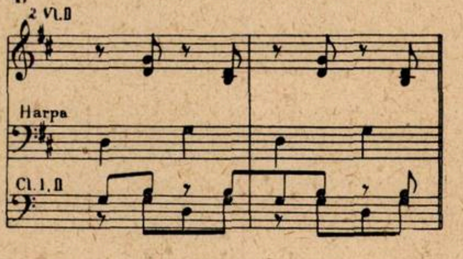
Finalul aduce, într-o mișcare vie, o ultimă temă veselă, jucăușă care deși prezentată ca un cîntec, pare a avea o origine instrumentală. După unele păreri, această melodie a fost luată de Enescu dintr-o culegere a lui Caudella, iar după altele, ea ar fi circulat în popor sub denumirea „Țînțăraș cu cizme largi" :

40



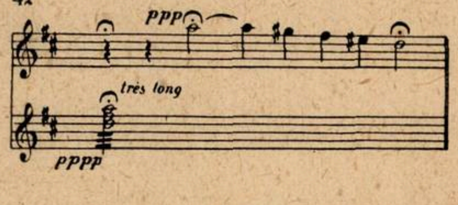
Prezentată de violă solo, într-o mișcare repede, noua temă aduce atmosfera unui joc cîmpenesc din cimpoi. Într-adevăr, lunga pedală de Re, pe care o țin instrumentele de coarde, întărită de dublarea cu coardele libere, sugerează îndeaproape isonul cimpoiului. Clarinetele, două viori și o harpă fac un acompaniament discret, pe care tradiția lăutărească îl numește „nemțesc":

41



Melodia se stinge treptat, urmată, în ultimele măsuri ale rapsodiei de o scurtă codă, tot un crîmpei de joc, care parcă răsună din depărtare, mereu mai slab. Se așterne liniștea, iar pe un tremollo al corzilor, abia auzit, delicat ca un număr de izvoare, un fluieraș suspină ultimele note ale „nostalgicei doine":

42



Diametral opus finalului primei rapsodii, în Rapsodia a II-a, acesta, lipsit de spectaculos, se încadrează perfect în intenţia autorului: evocarea vechilor vremuri cronicăreşti. De aci, socotind întreaga rapsodie ca o baladă în care se istorisesc fapte vrednice de amintire despre cei vechi şi bătrîni, pare, cum nu se poate mai potrivit, ca ea să se stingă ca un vechi cîntec bătrînesc.

*

Mereu noi şi proaspete, totdeauna cuceritoare şi pline de vervă, rapsodiile lui Enescu nu au scăpat în trecut de unele critici. In primul rînd s-a obiectat lui Enescu originea lăutărească a celor mai multe teme folosite — în special în prima Rapsodie — şi chiar vulgaritatea unor melodii. Am arătat la început că vitalitatea temelor a fost îndelung verificată de circulaţia pe care au avut-o şi o au încă şi astăzi în mediul lăutăresc, supuse fiind unei selecţii naturale necruţătoare. Cît despre „vulgaritatea" unor teme, e destul să spunem că de pildă una din temele criticate pentru aceasta, „Am un leu şi vreau să-l beau", se întîlneşte şi în folclorul maghiar. Sînt într-adevăr cîntece de lume în concepţia cea mai largă a termenului: „De la lume adunate şi la lume iarăşi date" cum spunea Anton Pann. Tocmai această largă accesibilitate a temelor a asigurat lucrărilor, alături de *măiestria şi forţa tratării*, popularitatea de care se bucură în întreaga lume. Alte critici s-au referit la forma liberă a lucrărilor şi la numărul mare de teme folosite. Este într-adevăr uimitor felul în care a reuşit Enescu să cimenteze un material muzical atît de bogat şi — în special în Rapsodia I-a — atît de variat, dînd lucrărilor un caracter atît de unitar. Evident, folosind în construcţia acestor lucrări atîtea teme, nu putea să recurgă la anumite forme clasice (nici nu este necesar pentru genul liber rapsodic), ci a fost nevoit să-şi făurească singur formele cele mai potrivite materialului întrebuinţat.

In studiul de faţă am încercat să facem o succintă prezentare a două lucrări care au cucerit, prin forţa melodică şi măiestria tratării cîntecului popular, inimile oamenilor de pretutindeni. Ele reprezintă o strălucită expresie a dragostei puternice pe care George Enescu a purtat-o poporului. Cunoaşterea lor aprofundată este de neapărată trebuinţă pentru formarea unei priviri de ansamblu asupra creaţiei enesciene.

Vizita compozitorilor romîni în Transcaucazia

Intre 9 şi 30 mai, la invitaţia Uniunii Compozitorilor Sovietici, un grup de cinci compozitori, Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, Ion Vasilescu, secretar al secţiei de muzică uşoară, Paul Constantinescu şi Tudor Ciortea, membri ai biroului secţiei de muzică simfonică şi de cameră, şi Hilda Jerea, membră în biroul secţiei de muzică corală şi de masă, au participat la festivităţile „Primăverii muzicale transcaucaziene 1958“.

In cele trei capitale ale republicilor transcaucaziene: Baku (R.S.S. Azerbaidjană), Erevan (R.S.S. Armeană), Tbilisi (R.S.S. Gruzină) s-au desfăşurat timp de două săptămîni audiţii muzicale, concerte şi spectacole de operă şi balet care au prilejuit delegaţiei noastre cunoaşterea substanţială a creaţiei contemporane din aceste republici, peisajele minunate ale Caspicei şi ale Caucazilor, viaţa nouă şi liberă a popoarelor transcaucaziene legate astăzi printr-o trainică prietenie între ele şi cu toate republicile sovietice.

La capătul şirului impresionant de manifestări (aproximativ 100 de lucrări originale) a avut loc la Tbilisi o consfătuire la care delegaţia noastră, prin compozitorul Alfred Mendelsohn, şi-a rostit punctul de vedere. Redăm mai jos „Cuvîntul delegaţiei de compozitori romîni la discuţiile în legătură cu „Primăvara muzicală transcaucaziană 1958“ (Tbilisi, 24 mai 1958) :

DRAGI TOVARĂŞI,

Permiteţi-mi ca în numele delegaţiei noastre şi al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., să vă aduc un cald salut de prietenie.

Luînd cuvîntul în numele delegaţiei la această consfătuire, doresc să exprim satisfacţia noastră de a fi asistat la toate manifestările „Primăverii muzicale transcaucaziene“. Şirul de audiţii care a început la Baku şi se termină aci în frumosul Tbilisi ne-a prilejuit cunoaşterea mai adîncă a creaţiei populare din cele trei republici, audierea unor opere clasice ca şi a creaţiei contemporane culte de diferite genuri.

Impreună cu frumuseţile oraşelor şi ale naturii, muzica cu tematica ei legendară, istorică, din viaţa de azi, ne-a introdus în spiritualitatea, în modul specific de exprimare în muzică a sentimentelor şi ideilor popoarelor transcaucaziene.

Vă putem asigura că ceea ce am ascultat şi văzut ne va rămîne întipărit în minte şi că ne vom strădui ca relatările despre acest festival, pe care le vom face la Bucureşti, să contribuie la consolidarea mai departe a prieteniei şi la un schimb mai intensiv între muzicienii noştri. Aprecierile noastre despre lucrările ascultate vor fi făcute în lumina cîtorva principii, pe care îmi permit să le enunţ pe scurt în felul următor:

Intre creaţia populară şi cea cultă, între tradiţie şi inovaţie, compozitorul talentat şi legat de viaţă stabileşte o legătură organică.

Din totdeauna, lucrări devenite clasice au înnoit la vremea lor limbajul muzical exprimînd idei fundamentale, iar lucrări care prezintă astăzi trăsături inovatoare în formă şi conţinut, vor deveni la un moment dat clasice. Acest proces se accelerează în vremea noastră, caracterizată tocmai prin profunzimea şi ritmul viu al transformărilor revoluţionare în toate domeniile.

In ţara aceasta, care merge în fruntea omenirii pe drumul progresului, acest lucru devine evident şi în muzică. Mai mult, el devine necesar, *căci nu este posibil a oglindi* veridic *viaţa în dezvoltarea ei revoluţionară, fără a explora şi cuceri noi regiuni expresive sau fără adîncirea celor preluate. Fireşte, acest lucru trebuie să meargă mînă în mînă cu dezvoltarea capacităţii de percepţie a maselor iubitoare de muzică. Considerăm că măiestria artistică a muzicianului profesionist constă tocmai în păstrarea acestei legături cu masele şi duce la dezvoltarea gustului acestora pentru muzica bună. Pentru aceasta, considerăm ca o cale bună şi pe deasupra deschisă spre cele mai mari îndrăzneli creatoare cunoaşterea şi îmbogăţirea muzicii poporului, studierea formelor ei specifice dar şi contribuţia creatoare la lărgirea sferei expresive.*

In lumina acestor considerente putem spune că mai toate lucrările ascultate ne-au umplut de bucurie; din ele rezultă o mare apropiere de ceea ce ne preocupă şi pe noi în Romînia.

Tematica lucrărilor ascultate îmbrăţişează în chip larg atît sfera naţională, cît şi cea universală. Atît operele Ker-ogli, Arţvaberd sau Davidbeck cu subiecte naţionale cît şi baletele „Spartac“, „In calea trăsnetului“, „Othello“ cu subiecte de ordin universal, se situează prin concepţia lor, prin modul de interpretare a temei respective, pe poziţiile dragostei de patrie şi ale umanismului socialist. E vorba pînă la urmă de a da glas poziţiei omului sovietic *faţă de realităţi istorice sau contemporane, naţionale sau universale.*

Putem spune cu bucurie că în lucrările dramatico-muzicale menţionate mai sus s-au impus încă de la prima audiere forța și talentul autorilor lor.

In muzica simfonică, concertantă și de cameră, am apreciat mult suita simfonică din baletul „In calea trăsnetului“ de Kara-Karaev, Mugamul simfonic de Niazi, un compozitor de mare sensibilitate, dublat de un eminent șef de orchestră, frumoasa Passacaglie din simfonia de Hagiev, concertul de pian de Amirov și Nazîrova, multe pagini de o adîncă simțire și poezie din simfoniile lui Arutiunian și Taktakișvili.

Dintre lucrările de muzică de cameră audiate am vrea să ne oprim puțin asupra sonatei politonice de Babagianian. O facem, cunoscînd mai bine drumul acestui foarte talentat muzician de la „Balada eroică“ la această sonată (pe care am numi-o mai degrabă „Partită“). Găsim aci multe analogii cu drumul creator al unor compozitori romîni ca de pildă Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Aurel Stroe, Sergiu Natra, Theodor Grigoriu și alții. Mijloacele de expresie evoluate, cromatismul, politonismul, poliritmia, contrapunctul liber la două voci, toate acestea, folosite cu talent și fantezie, departe de a denatura substanța folclorului, dimpotrivă îi adaugă valori expresive și emoționale noi. Energia și optimismul unor intonații clare ale folclorului armenesc capătă astfel în muzica lui Babagianian înfățișări inedite, dar cu atît mai atrăgătoare.

Același lucru, cu toate deosebirile de stil, se poate spune despre Cvartetul al 4-lea de Țintadze, compozitor care s-a dovedit un maestru în tratarea acestei formațiuni pe cît de modeste, pe atît de bogate în resurse sonore. Țintadze, ca și Balancivadze, a mai demonstrat un lucru și anume că atît muzica de cameră, cît și genul concertului, pot fi în același timp de înalt nivel și foarte accesibile, constituind trepte spre popularizarea unor genuri complexe.

Pe alt plan, dar cu tot atîta prețuire pentru valorile de generozitate, de avînt sufletesc, de participare emoțională, punem cvartetul „Variațiuni“ de E. Mirzoian și Cvintetul de Ohanesian. Aci limbajul muzical e mai direct, mai aproape de formele de expresie consacrate. Limbajul acestor lucrări și al altora se ridică prin frumusețea și echilibrul sentimentului la o calitate care face cinste autorilor. Același lucru îl putem spune despre frumoasa Cantată a compozitorului Cimakadze.

In concepția noastră, a compozitorilor din R.P.R., nu este un criteriu pentru aprecierea valorii muzicii folosirea cutărui sau cutărui sistem armonic, melodic sau polifonic ci realizarea maximului de intensitate expresivă, de forță emoțională și de consecvență în cadrul stilului ales de compozitor.

Am ascultat cu deosebită plăcere și emoție cele trei concerte de muzică corală și populară la Baku, Erevan și Tbilisi. Este greu să spun ce ne-a plăcut mai mult. Totuși ținem să subliniem impresia profundă pe care au produs-o asupra noastră lucrările lui Sulhanișvili și îndeosebi „Cîntecul de arătură“ cu îmbinarea zguduitoare între strigările rostite și crescendoul coral.

Cu privire la spectacolul „Othello“ nu avem decît cuvinte de mare apreciere. Pe calea deschisă de genialul Prokofiev, colegul și prietenul nostru Maciavariani a realizat o operă de anvergură în care și-a manifestat o gîndire muzicală robustă, proprie, alături de eminentul dansator și maestru de balet Cebokiani.

Sîntem convinși că, în bună parte, forța și originalitatea partiturii se explică prin folosirea creatoare a ritmicii folclorului gruzin de care compozitorul este în mod vădit indisolubil legat. Sîntem convinși de asemenea că această lucrare, tocmai datorită acestor particularități și datorită admirabilei construcții pe canavaua capodoperei shakespeariene va avea un răsunet internațional.

Dragi tovarăși, în aceste cîteva cuvinte am încercat să rezum impresiile delegației noastre. Noi nu pretindem să fi înțeles și cuprins tot ce am ascultat, neavînd încă perspectiva necesară unor aprecieri 100% juste.

Cu toții învățăm unii de la alții, cu toții ne străduim să exprimăm prin muzica noastră în fel și chip dragostea de patrie, dragostea pentru om. De aceea ne bucurăm din toată inima de succesele dv. Aveți dirijori eminenți, coruri admirabile, formațiuni de cameră de răsunet internațional, cîntăreți și dansatori cu o excelentă pregătire și simț artistic. Toate acestea, unite cu talentul dv. constituie o forță care asigură avîntul muzicii dv. în republicile transcaucaziene și dincolo de granițele lor.

Muzicienii republicilor frățești de pe întinsul marii Uniuni Sovietice privesc spre dv. cu dragoste și prețuire. Noi, de dincolo de hotarele Uniunii Sovietice, de asemenea.

Delegația noastră a străbătut mii de kilometri pentru a sărbători împreună cu dv. succesele compozitorilor transcauzieni. Intre țara noastră și țara socialismului biruitor istoria a cimentat legături de prietenie indestructibile.

Permiteți-mi ca în numele acestei prietenii să vă urez noi și răsunătoare succese artistice în viitor și să vă asigur că „Primăvara muzicală transcaucaziană 1958“ va rămîne în sufletul nostru ca un eveniment luminos de neuitat.

Decada culturii Republicilor Sovietice Baltice

Anul acesta, Decada culturii celor trei Republici Socialiste Sovietice Baltice a prilejuit variate și bogate manifestări, de o amploare deosebită, ceea ce a contribuit la o cunoaștere mai profundă și la consolidarea prieteniei cu popoarele sovietice de pe țărmul Balticei. Astfel, din inițiativa Consiliului general A.R.L.U.S., au avut loc printre altele conferințe și simpozioane, seri literare și muzicale, concerte și recitaluri, festivaluri de muzică, poezie și dramă, s-au deschis expoziții de cărți, de artă plastică și decorativă, s-au prezentat filme, au avut loc emisiuni speciale de radio și televiziune, s-au organizat întîlniri cu cei care au vizitat de curînd aceste republici și care ne-au împărtășit impresiile lor de călătorie, — toate oglindind progresele mari realizate în ultimii ani în domeniul artei, în Republicile menționate. Am găzduit de asemenea în cadrul decadei o serie de oaspeți din Estonia, Letonia și Lituania, fie delegații care ne-au vizitat țara, fie artiști care s-au produs în fața publicului romînesc, împărtășindu-ne în mod direct arta și creația lor.

Dintre toate manifestările Decadei, cel mai impresionant a fost desigur turneul Ansamblului emerit de stat de cîntece și dansuri populare din R.S.S. Lituaniană, care a dat o serie de spectacole în cîteva localități din țara noastră. In București, la Teatrul de vară al Parcului de Cultură și Odihnă, Ansamblul lituanian a prezentat un program artistic foarte bogat și variat, în care folclorul lituanian și cel al republicilor surori și prietene au fost valorificate cu o înaltă măiestrie și ținută artistică. Demne de remarcat au fost, pe lîngă prezentarea coregrafică ireproșabilă, costumația bogată și repertoriul variat al dansurilor, înaltul nivel al prelucrărilor de folclor executate de orchestra de instrumente populare și de excelentul cor al ansamblului. Ca și dansurile, cîntecele au fost prezentate în prelucrări artistice de factură superioară, care evitau atît formele simpliste, primitive, cît și cele savante, deformate, reușind să redea în esență autenticul și specificul folcloric. Dintre acestea, atenția ne-a fost reținută de melodiile lituaniene, care, în prelucrările unor compozitori de valoare ca Dvarionas, Șviadas sau Gaijanskas, ne-au dezvăluit frumusețea sobră a cîntecelor, și, îndeosebi în folclorul actual, energia și optimismul sănătos al unui popor din marea familie a republicilor sovietice. Succesul interpretării de înaltă măiestrie pe care atît grupul de muzicanți cît și dansatorii au vădit-o — în special în cîntecele „Era o seară liniștită" și „Pasărea moțată", sau în dansurile „Lănțișorul" și „Rîndunica" a fost subliniat cu vii aplauze ale publicului bucureștean. Ca și ansamblul „Moiseev", colectivul emerit lituanian poate fi socotit astăzi, după experiența celor 17 ani de la înființarea lui, drept una din formațiile cele mai bune din lume, iar colaborarea fructuoasă a dirijorului Eduard Pilipaitis, a maestrului de cor Ilciukas, a conducătorului grupului coregrafic L. Linghis și a compozitorului Ionas Șviadas, conducătorul artistic al ansamblului, a dat rezultate excelente, pe care spectacolul din București le-a dovedit cu prisosință.

Tot din R.S.S. Lituaniană am primit vizita cîntăreței Iadviga Valerianova Petrașkeviciute, artistă emerită, solistă a Teatrului Academic de Operă și Balet din Vilnius. Pe lîngă concertele pe care le-a dat la Casa Prieteniei și la televiziune, soprana letonă a susținut două spectacole de operă, interpretînd rolul Natașei din „Rusalka" de Dargomîjski pe scena Teatrului de Operă și Balet din București, și rolul Tatianei din „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski pe scena Operei din Cluj. Ambele spectacole ne-au dezvăluit o artistă de valoare, dotată cu un timbru plăcut și cu mari calități dramatice.

O altă personalitate marcantă, care s-a manifestat în țara noastră în cadrul Decadei, a fost bas-baritonul eston Tiit Kuuzik, artist al poporului din U.R.S.S., prim solist al Teatrului de Operă și Balet și profesor la Conservatorul din Tallin. Pe scena Operei din Cluj, Tiit Kuuzik a interpretat în spectacol rolul titular din „Rigoletto" de Verdi și pe Scarpia din „Tosca" de Puccini, vădind bogate resurse vocale și forță dramatică remarcabilă, iar în Capitală a susținut un foarte reușit recital la sala Dalles, în seara de 1 iunie, cînd a prezentat arii de operă și lieduri. Intensa trăire dramatică, dovedită în spectacolele de operă, s-a făcut remarcată și la recital. Volumul mare al vocii cu acel timbru metalic, eroic, ni s-a părut poate prea mare pentru atmosfera intimă, caracteristică liedului. Cu toate acestea, cîntărețul a știut să-și folosească cu atîta artă resursele vocale, încît, cu sensibilitatea sa aleasă, trăirea evocatoare și prestanța scenică, a reușit să creeze momente de adîncă emoție. Dînd fiecărui cuvînt valoarea cuvenită, Tiit Kuuzik a reușit să sugereze cu un remarcabil talent actoricesc

conținutul muzicii, redînd cu multă artă întreaga gamă de sentimente, de la dramatismul întunecat al cavatinei lui Aleko, la veselia și voia bună din cîntecul popular estonian, dat ca supliment. Cu totul excepțional a fost redat „Regele ielelor" de Schubert, în care artistul eston ne-a făcut să trăim cu emoție fiecare vers al liedului. Totodată, liedurile de Grieg și cele ale compozitorului eston Willem Kapp (dintre care „Cînd se sfîrșește o zi de vară" este deosebit de reușit), au avut mult farmec datorită faptului că le-am auzit cîntate în limba originală — ca de altfel piesele întregului recital.

Solii artei de pe țărmul îndepărtat al Balticii ne-au dezvăluit nivelul înalt de cultură la care au ajuns, în anii puterii sovietice, popoarele baltice.

Tot în cele zece zile dedicate Culturii Republicilor Socialiste Sovietice Baltice, au fost organizate în toată țara spectacole care ne-au împărtășit arta acestor popoare. Astfel, în București, la concertul Filarmonicii din 31 mai — 1 iunie, condus de Mendi Rodan, a fost inclusă în program Simfonia a VI-a „Letgalica" a cunoscutului compozitor leton Ianis Andreevici Ivanov, maestru emerit. Cunoscută deja publicului nostru dintr-o interpretare anterioară a maestrului C. Silvestri, și din emisiunile posturilor noastre de radio, Simfonia, de un adînc umanism, reflectă lupta poporului leton pentru libertate, și viață nouă, liberă, de care acesta se bucură în zilele noastre. Avînd o construcție clară, teme de o melodicitate generoasă, în care răsună intonații de cîntece populare letone, cu influențe rusești (ca în tema principală a finalului) sau germane (ca în fermecătoarea temă a trio-ului din Scherzo), îmbrăcate într-o haină orchestrală și armonică meșteșugită, lucrarea lui Ianis Ivanov se poate număra printre cele mai reușite din repertoriul universal.

La același nivel se situează și Sonata pentru violoncel și pian a compozitorului estonian Eugen Kapp, executată la un recital de muzică de cameră al Filarmonicii „George Enescu" la Dalles, în seara de 4 iunie. Exploatînd cu multă pricepere posibilitățile tehnice ale celor două instrumente, Sonata se remarcă prin bogăția conținutului și prin frumusețea construcției. Temele, de un larg suflu melodic, sînt întretăiate de izbucniri de ritmuri dansante (ca în final) sau exprimă voioșia și bucuria de viață din partea a doua, în care răsună, într-o prelucrare de înalt nivel artistic, un delicios cîntec popular eston. Sonata a fost interpretată cu multă sensibilitate (în ciuda unor scăpări de ordin tehnic) de către violoncelistul Serafim Antropov și pianistul Ion Filionescu.

La același recital, pianistul Alex. Demetriad ne-a cîntat „Șase piese pentru pian" de Heino Eller, șase miniaturi creatoare de atmosferă, schițate în genul lirico-impresionist al lui Grieg sau Liadov. De asemenea, mezzo-soprana Martha Kessler și baritonul Alexandru Voinescu ne-au cîntat lieduri de compozitorii estonieni Willem Kapp, G. Podelski, A. Karnadi și L. Auster, scrise cu sensibilitate într-un stil evoluat, iar violonistul H. Brendier ne-a prezentat o scurtă „Piesă elegiacă" de Pejco Dvarionas (R.S.S. Lituaniană).

O contribuție valoroasă la cunoașterea muzicii baltice a adus-o conferința criticului muzical J.- V. Pandelescu, ținută la Dalles și ilustrată cu numeroase exemplificări.

Decada Culturii Republicilor Sovietice Baltice ne-a dat prilejul să cunoaștem mai îndeaproape creația celor trei popoare prietene, care, în anii construirii socialismului, au dat la iveală valori artistice remarcabile, și și-au creat o cultură națională proprie, ceea ce le asigură astăzi un loc deosebit între celelalte popoare ale lumii.

M. LUCESCU

OASPEȚI

Sașa Popov

În cursul lunii mai, Sașa Popov, artist al poporului din R.P. Bulgaria și laureat al Premiului Dimitrov, a condus la Ateneul R.P.R. Filarmonica „George Enescu". Concertul a fost deschis cu Simfonia a III-a, „Eroica", de Beethoven. Dirijorul bulgar a imprimat un ritm foarte viu lucrării tempii luați fiind în general mai repezi decît cei obișnuiți. Orchestra și-a însușit intențiile șefului de orchestră nu fără a sacrifica, deseori, precizia execuției și claritatea prezentării.

Concertul pentru flaut și orchestră de Ludovic Feldman s-a bucurat de o interpretare foarte atentă, și conformă cu indicațiile înscrise în partitură.

În această lucrare, concepută mai întîi ca o sonată pentru flaut și pian, apoi ca un concert în forma clasică tripartită, Ludovic Feldman pune și rezolvă cu succes unele probleme interesante ale simfonismului nostru. Astfel compozitorul folosește unele teme de joc ori de colind, șlefuindu-le cu îndemînare și talent în raport cu necesitățile de dezvoltare a acestora în lucrare.

Pe de altă parte, elementele de virtuozitate sînt sudate intim în cuprinsul concertului iar stilul romînesc se face permanent simțit. Interpretarea eminentului flautist, prof. Vasile Jianu, a fost a virtuozului care a scos în relief caracterul melodios al lucrării și lirismul senin al acesteia. Sașa Popov căruia intonațiile și, în general, spiritul muzicii noastre, îi sînt familiare, a prezentat concertul cu mult brio, ținînd permanent o justă cumpănă între intensitatea sonorităților orchestrei și solistului și evidențiind caracterul viu, uneori dansant (ne referim îndeosebi la ritmurile de joc dobrogean din partea mediană) al lucrării.

Fără să trecem cu vederea dificila sarcină pe care și-a asumat-o de a dirija în încheierea concertului Toccata și fuga în re minor de Bach-Stokowski — ne exprimăm regretul că Sașa Popov nu ne-a prezentat nici o compoziție a școlii naționale bulgare azi atît de bogat și bine reprezentată.

J.-V.P.

Sașa Popov întreținîndu-se cu Ludovic Feldman și Paul Constantinescu

Andreas Paridis

Concertele dirijate de Andreas Paridis în fruntea Filarmonicii de Stat „George Enescu" ne-au relevat figura unuia dintre cei mai de seamă muzicieni greci. Andreas Paridis a ajuns la podiu și baghetă de la pupitrul instrumentistului. Studiile și le-a făcut în Italia, la Roma, unde a urmat cursurile Academiei de muzică Santa Cecilia și a avut ca maestru pe Bernardino Molinari, care l-a încurajat pe drumul artei dirijorale. Andreas Paridis, dirijor permanent al Filarmonicii din Atena și al orchestrei Radiodifuziunii grecești, a apărut și în fruntea unor orchestre simfonice din U.R.S.S., Italia etc.

Programul pe care și l-a alcătuit cuprindea două nocturne („Nori" și „Serbări") de Debussy, simfonia „Patetica" de Ceaikovski precum și poemul simfonic „Diogenis nu e mort" de Alekos Xenos. Trăsătura dominantă a personalității lui Andreas Parid's este un temperament puternic, am spune chiar „vulcanic", care se exteriorizează și în gestica sa extrem de vie. Andreas Paridis nu este un dirijor care, în munca cu instrumentiștii, să urmărească perfecțiunea tehnică și nici să insiste asupra sublinierii nuanțelor subtile. El tinde spre crearea unei atmosfere destinse în cadrul orchestrei astfel încît aceasta să cînte degajat, cu plăcere.

Această caracteristică a fost evidentă de-a lungul concertului. În poemul lui Xenos, această spontaneitate a fost cît se poate de evidentă, reliefînd sinceritatea inspirației lucrării, bazată pe moduri populare, căreia i-am reproșa însă anumite lungimi și un caracter diluat. În simfonia „Patetica" de Ceaikovski, Andreas Paridis a subliniat elementele de dinamism și, mai puțin, cele elegiace, dramatice. În partea a II-a, ne-ar fi plăcut un respect mai sever al ritmicii. Paridis a obținut o realizare colorată a „Nocturnelor" de Debussy.

Dirijorul grec s-a bucurat de o caldă primire din partea publicului care a apreciat sinceritatea elanului său artistic.

FR. SCH.

Monique de la Bruchollerie

Pianista franceză a devenit, datorită repetatelor ei vizite anuale, o prietenă a publicului muzical. Nu mai este acea apariție cu nume de rezonanță impozantă care ne-a uimit, acum mulți ani, la prima cunoștință, prin interpretarea fulminantă dată concertului de Ceaikovski, ci a devenit, pur și simplu... „Monique". Pe prieteni îi revezi totdeauna cu plăcere, dar ești, fără să vrei, și mai pretențios cu ei...

Monique de la Bruchollerie are multe trăsături ale tipului de virtuoz romantic, care urmărește să-și subjuge auditoriul prin afirmarea vehementă a propriei personalități, proiectată prin intermediul operei muzicale; aceasta din urmă rămîne adesea mai în umbră, redusă la rolul de vehicul docil al unor intenții interpretative — realizate de altfel cu o strălucire rareori dezmințită. Estetica aceasta nu ne este, mărturisim, cea mai apropiată. Dar adeseori, mai ales cînd se întîmplă ca sensul muzicii și temperamentul artistului să se întîlnească, ea se materializează în reușite artistice care acționează fulgerător asupra auditoriului, antrenîndu-l, convingîndu-l fără putință de împotrivire. Alteori însă, întîlnirea nu se produce, și ascultătorul care iubește în primul rînd muzica se simte abătut pe un drum greșit, ale cărui eventuale agremente nu-l pot satisface, pentru că nu se referă la esență, ci rămîn decorative, exterioare.

De astă-dată, Monique de la Bruchollerie ne-a convins mai puțin. Poate și pentru că ne-am obișnuit cu fenomenul pianistic pe care fără îndoială îl reprezintă, cu acea vivacitate scăpărătoare dublată de o inventivitate tehnică nelimitată, cu acel „brio" debordant, cu acea inteligență capricioasă care îi este caracteristică, și mai dorim și altceva. „Epatarea" s-a consumat și ea nu poate fi înlocuită decît de calități de fond.

Am apreciat strălucita virtuozitate desfășurată în Concertul al treilea de Rachmaninov prezentat în programele „Filarmonicii" din 7 și 8 iunie dirijate de maestrul George Georgescu. Lucrarea nu are desigur continua tensiune emoțională a celui de-al doilea concert; solista a realizat însă, printr-o interpretare plină de dinamism, construită cu un simț sigur al proporțiilor, o conciziune binevenită (la care au contribuit și unele „salturi" mai puțin indicate) ca cel din culmea dezvoltării primei părți. Luminînd țesătura densă pianistică a Concertului, o adevărată rețea în care numai adevărații virtuozi nu riscă să se rătăcească, Monique de la Bruchollerie nu s-a apropiat însă în egală măsură și de cantabilitatea largă, cu nuanțe nostalgice a lui Rachmaninov. Ea a fost ca o armată în veșnică înaintare victorioasă, care nu știe ce este aceea retragerea pe plan secund, nici chiar cînd textul o cere. (De exemplu în episodul „Meno mosso" din prima parte — ediția „Muzghiz" pag. 27 — unde pianul, ce deapănă arabescuri de arpegii trebuie să lase orchestrei întîietatea în expunerea temei). Caracterul percutant, de „toccata", pe care pianista l-a imprimat în general execuției, nu ni s-a părut cel mai adecvat din punct de vedere stilistic. Totuși, dăruirea artistică totală, fără rezerve, a predominat și, desigur, a convins.

În recitalul dat la 17 iunie în sala Ateneului, rafinamentul pianistic, grația naturală (Monique este o adevărată „balerină" a claviaturii) și fantezia plină de spirit și-au spus cuvîntul în fermecătoarea interpretare a variațiunilor „Ah, vous dirais-je maman" de Mozart, ca și în „Cucul" lui Daquin, oferit în „bis". Din păcate, n-am mai regăsit aceeași autenticitate în restul programului.

Elementul oarecum emfatic, de patos romantic, de care „Patetica" lui Beethoven nu este lipsită, a fost împins prea departe. În ce privește pe Chopin (pentru a nu mai vorbi în amănunt de Poloneza în Mi bemol realizată cu vădite imperfecțiuni), execuției i-au lipsit în genere două componente esențiale pentru arta marelui polonez: poezia intimă și rezerva plină de pudoare. Din Debussy, ne-au plăcut „Grădinile sub ploaie" și finalul din „La plus que lente", unde am regăsit, pentru o clipă, o atmosferă poetică de care ne-a fost cîteodată dor de-a lungul recitalului! În schimb, de „Toccata" de Vallier (mult zgomot pentru nimic) ne-am fi lipsit bucuroși.

Concluzia? Elementul spectacular de desfășurare temperamentală care a apărut de astădată cu o predominanță aproape tiranică în arta virtuozei franceze, devine la un moment dat obositor și monoton. Putem pretinde acestei mari pianiste mai mult. Ea are alte resurse — ne-a dovedit-o și sperăm că ne-o va mai dovedi!

ALFRED HOFFMAN

Pionierii cîntă viața nouă

Corul de copii al Palatului Pionierilor, condus de Stelian Olariu, a dat la 1 iunie a.c. pe estrada Ateneului R.P.R. un concert în cinstea Zilei Internaționale a Copilului.

Programul, bine alcătuit, cuprinzînd pagini din creațiile compozitorilor noștri și cîteva lucrări din literatura muzicală universală, ne-a dat prilejul să apreciem însușirile acestui ansamblu, compus din peste 150 pionieri: voci curate cu strălucire în acute și rezonanță de flaut în grav, energie și entuziasm, suplețe și culori, dicțiune bună, atenție la indicațiile dirijorului și o frumoasă disciplină în amplasamentul și mișcarea pe scenă.

În elanul sincer, tineresc cu care s-a executat partea a V-a din Cantata „Stema Republicii" și „Cravata" de Radu Drăgan și „Cîntecul pentru pionieri" de Corneliu Mereș, am putut aprecia grija deosebită acordată educației patriotice a acestor mici vlăstare ale țării noastre. Într-o altă serie de cîntece ca: „Primăvara ne-a sosit" și „Răsună codrul" de Ioan Chirescu, „Pitpalacul" de Nicolae Oancea, „Vine ploaia" de Eusebie Mandicevschi și „Cucu" de Sabin V. Drăgoi, interpretarea a îmbrăcat o expresie caldă a dragostei pentru natură și un optimism vibrant.

Remarcăm de asemenea, duioșia și grația cu care s-a executat „Mama" de Gheorghe Vancu, ironia, umorul și drăgălășenia degajate din interpretarea unor creații ale genului vesel și satiric ca: „Bobocei de rață" de Victor Iusceanu, „Micul vînător" de Bruno Reinhardt, „Ghicitoare" de Sergiu Sarchizov și „Muzicanții" de Rudolf Krauss.

Din repertoriul universal am ascultat „Valurile Amurului" de Sokolov, „Serbare andaluză" de A. Papin și „Repetiție pentru concert" de Mozart, redate cu muzicalitate, simț ritmic și o veritabilă paletă de nuanțe.

Subliniem că, în general, programul a cuprins lucrări scrise cu discernămînt, ținîndu-se seama de posibilitățile vocale și interpretative ale copiilor. Totuși, sînt de semnalat cîteva pasaje, scrise într-un registru prea înalt, care, nu numai că prilejuiesc o intonație aspră și adesea neprecisă, dar supun pe micii cîntăreți la un efort dăunător glasului lor fraged, cu atît

mai mult cu cît a intrat în tradiția copiilor noștri rezonanța „pectorală", chiar în registrul acut (de ex. „Cîntec pentru pionieri" și „Valurile Amurului" unde, în plus, s-a mai relevat și o lipsă de dozare a intensității diverselor partide și a planurilor sonore).

Din *mijlocul pionierilor artiști* s-au desprins și cîțiva soliști. Elena Burghelea are o voce curată, liniștită, și o intonație justă, Georgeta Niță și Mihai Spinei sînt doi copii plini de talent, iar Florentina Micu cîntă fără efort, cu voce clară și mult umor.

Dirijorul corului, Stelian Olariu, are meritul de a fi modelat cu pricepere și răbdare un ansamblu dificil, care se află pe drumul unor prețioase realizări. Contribuția la pian a lui Nicolae Bucur a fost de un real folos.

AL. COLFESCU

Ion Dacian și Puica Alexandrescu într-o scenă din operetă

Un rodnic schimb de experiență

Premiera operetei „*Studentul cerșetor*", de *Karl Millöcker*, care a avut loc la 31 mai a.c., se datorește unui rodnic schimb cultural-artistic între teatrele de operetă din Dresda și București. În adevăr, în anul 1956 opereta „*Lăsați-mă să cînt*" de *Gherase Dendrino* a fost montată pe scena Teatrului de Operetă din Dresda, unde se reprezintă de altfel și în prezent. Interpreții principali ai primelor spectacole au fost tenorul *Ion Dacian* și soprana *Sili Popescu*, conducerea muzicală revenind lui Gherase Dendrino.

La rîndul lor dirijorul *J. M. Niggl* și directorul tehnic *H. Mülbach*, venind la București ne-au dat toată măsura capacității și talentului lor, pentru a realiza pe scena Teatrului de Stat de Operetă „*Studentul cerșetor*".

Acțiunea acestei operete se petrece la Kracovia în anul 1704, în timpul ocupației Poloniei de către trupele germane. Colonelul Ollendorf voind să se răzbune pe tînăra contesă Laura, care l-a lovit în obraz cu evantaiul fiindcă îndrăznise să o sărute, scoate din închisoare un student sărac, Simon, pe care-l prezintă drept un prinț bogat, cu care Laura se căsătorește. Subiectul, deși nu depășește șablonul tradițional al operetei din secolul trecut este totuși apreciat pentru curajul cu care sînt biciuite moravurile burgheziei și ale nobilimei scăpătate din acea vreme, ca și pentru patriotismul cu care poporul polonez înfruntă ocupația germană. În aprofundarea acestui ultim aspect constă, în primul rînd, meritul realizării scenice și muzicale a oaspeților germani, pe scena Capitalei.

Dramaturgia operetei „Studentul cerșetor" capătă în versiunea de față un conținut social-politic mai adînc iar conflictul se axează temeinic pe o idee centrală: lupta poporului pentru libertate.

Ca urmare a acestei concepții, prin biruința forțelor populare poloneze contra asupritorilor, deznodămîntul conflictului din final, devine mult mai luminos. De aceea credem că acest final ar fi necesitat o întruchipare scenică și muzicală de o forță expresivă mult mai convingătoare (sau cel puțin egală cu cea realizată la sfîrșitul actului al doilea).

Într-o deplină concordanță cu regia, dirijorul *J. M. Niggl* a valorificat melodiile, varietatea ritmică și a coloritului orchestral, caracteristice lui Millöcker, dovedind un bun meșteșug al dozării intensităților sonore și conducînd cu autoritate îndeosebi scenele de ansamblu. *Corul*, pregătit cu minuțiozitate și competință de *Nicolae Oancea*, a sunat corect și plăcut, participînd cu însuflețire la desfășurarea acțiunii. Se aud însă, uneori, voci izolate, care mai au nevoie de șlefuire.

În fruntea distribuției, protagoniștii operetei noastre, tenorul *Ion Dacian* și soprana *Puica Alexandrescu*, dispunînd de voci remarcabile, sensibilitate, serioasă tehnică vocală, ca și de bogate resurse dramatice, au trăit din plin rolurile studentului Simon și al tinerei Laura, creînd momente de emoție artistică. Tenorul *Viorel Chicideanu* a făcut din colonelul Ollendorf, o creație care merită neprecupețite elogii. El s-a dăruit cu elan atît în părțile de proză cît și în cele cîntate (deși rolul este scris într-un diapazon nepotrivit tenorului). Stăpîn pe o voce bine timbrată și clară, tenorul *Petre Valentin* a interpretat rolul studentului Jan. S-ar cere însă, cîntărețului, o paletă expresivă mai cuprinzătoare. În Bronislava, soprana *Cella Tănăsescu* a vădit multă sinceritate și umor. *Petre Teodoru, George Hazgan, Beno Verea* și *Nelu Marinescu* au conturat, fiecare în parte, cu plasticitate și fără șarjă, pe cei patru ofițeri germani. În rolul lui Enterich, paznicul închisorii, *Lică Rădulescu* a exteriorizat talentul său de comedian și însușirile sale scenice. Apreciata artistă *Maria Wauvrina*, cu tot lăudabilul său efort, s-a dovedit a fi greșit distribuită în contesa Palmatica, rol care cere nu numai resurse actoricești ci și vocale. Sîntem convinși că o distribuție care ar fi respectat întocmai categoria de voce indicată de partitură, pentru fiecare interpret (Ollendorf — bariton, Bronislava — mezzo-soprană, Palmatica — alto etc.), ar fi ridicat nivelul muzical al spectacolului pe o treaptă superioară.

Decorurile simple dar sugestive, ca și costumele (N. Lebas) au purtat amprenta stilului, epocii și atmosferei respective.

Spectacolul, aplaudat de publicul bucureștean, a îmbogățit repertoriul Teatrului de Operetă de Stat, cu o lucrare clasică a genului, prilejuind un fructuos schimb de experiență, între două teatre muzicale și contribuind la adîncirea legăturilor de prietenie dintre poporul nostru și poporul german.

AL. A. C.

Săptămîna creației compozitorilor din Regiunea Stalin

Primele zile ale lunii iunie au adus în viața muzicală din Orașul Stalin un eveniment aparte: desfășurarea săptămînii creației muzicale a compozitorilor din regiunea Stalin. Aceste manifestări au arătat anul acesta un real progres atît în ceea ce privește nivelul artistic al lucrărilor prezentate cît și în bună măsură acel al execuției. S-a putut constata că, în general, compozitorii au căutat să meargă cît mai ferm pe calea creșterii profesionale. Fapt cu atît mai remarcabil cu cît întreaga activitate a cenaclului se izbește de o greutate: lipsa unui sediu. Faptul că forurile locale nu rezolvă această problemă cu toate intervențiile cenaclului și ale Conducerii Uniunii, dovedeşte în bună măsură dezinteresul acestora faţă de munca de creaţie din Oraşul Stalin.

Ca o preţuire şi omagiu adus înaintaşilor muzicii noastre, prima manifestare a săptămînii a fost prezentarea la 31 mai pe scena Teatrului de Stat de Operetă, a spectacolului cu scena de la ţară „La şezătoare" de Tiberiu Brediceanu şi opereta „Crai nou" de Ciprian Porumbescu.

În ziua de 1 iunie a avut loc o întîlnire între compozitorii şi conducătorii formaţiilor muzicale din oraş. Participarea dirijorilor a fost, ca număr, cu totul nesatisfăcătoare, Casa Regională a creaţiei populare dînd dovadă de lipsă de interes în mobilizarea dirijorilor, lipsă de interes subliniată şi de faptul că nici la această şedinţă ca de fapt la nici o manifestare din cadrul săptămînii nu a fost măcar reprezentată. Totuşi, întîlnirea a fost folositoare, schimbul de păreri axîndu-se mai ales pe problemele muzicii de masă, ale muzicii pentru copii şi ale preocupărilor folclorice ale compozitorilor din regiune.

În ziua de 2 iunie a avut loc în sala ARLUS o conferinţă a maestrului Zeno Vancea despre unele aspecte şi probleme ale muzicii romîneşti. Conferinţa a stîrnit un viu interes fiind audiată de un mare număr de muzicieni şi profesori.

Manifestările din cadrul săptămînii creaţiei compozitorilor din regiunea Stalin au constituit în general un frumos succes. Au existat însă o serie de lipsuri. Astfel, influenţa negativă a grabei a făcut ca în alcătuirea programelor să fie insuficient reprezentaţi compozitorii din Sibiu, cu lucrări cît mai valoroase. De asemenea, s-a remarcat lipsa prezenţei unor compozitori maghiari contemporani. Aceste deficienţe s-au accentuat şi datorită atitudinii lipsită de conştiinţă artistică a trompetistului Liviu Obreja de la Filarmonica din Bucureşti care fiind programat ca solist la Concertul simfonic din 4 iunie cu un Concert pentru trompetă şi orchestră de compozitorul sibian Wolf Aichelburg, a anunţat cu trei zile înaintea concertului că nu este de acord cu remuneraţia stabilită conform tarifului Ministerului, blocînd materialul solistic al concertului şi făcînd imposibilă executarea lui. O altă greutate a constat în absenţa de ultim moment a corului Uzinelor de tractoare la concertul vocal, unde urma să cînte tocmai piese ale compozitorilor sibieni.

Regretabil este şi faptul că nu s-au luat măsuri suficiente de popularizare a acestei săptămîni, pentru a angrena un număr mai mare de spectatori. Pregătirea publicului pentru a înţelege şi aprecia muzica romînească este o problemă generală pentru rezolvarea căreia trebuie folosite toate mijloacele. De asemenea s-a făcut resimţită lipsa pieselor de muzică uşoară.

Atît aspectele pozitive cît şi cele negative desprinse din manifestările desfăşurate în cadrul săptămînii creaţiei compozitorilor din regiunea Stalin au fost discutate la şedinţa comună a cenaclurilor din Oraşul Stalin şi Sibiu, care a avut loc la 6 iunie, subliniindu-se necesitatea unei continue creşteri a măiestriei artistice, a unei permanente legături a artei cu viaţa contemporană, cu ţelurile construirii socialismului. În încheiere, maestrul Zeno Vancea, reprezentant al conducerii Uniunii Compozitorilor, a felicitat pe compozitorii din regiunea Stalin pentru frumoasele realizări, arătînd că există posibilităţi ca această săptămînă să se dezvolte şi să evolueze, devenind o manifestare care să intereseze şi să angreneze participarea compozitorilor din întreaga ţară.

L. T. TECLU

*

Concertul vocal din 3 iunie a cuprins în primul rînd o seamă de lucrări corale ale înaintaşilor animatori ai vieţii muzicale din regiunea noastră. Corul C.F.R., care nu s-a arătat de-a lungul programului la înălţimea obişnuită, a cîntat „Dorule, odorule" de Iacob Mureşeanu, „Hora" de Gheorghe Dima — frumos lucrată —, „Du-te dor" de Nicodim Ganea şi apoi — în condiţii mai bune — corul ansamblului german a executat gingaşa pastorală a regretatului profesor Nicolae Oancea, decedat tocmai în timpul săptămînii festive.

Prezenţa contemporanilor cu lucrări în genul coral pentru formaţiile populare, a fost prea redusă şi ar fi de dorit pe viitor, o prezenţă mai amplă a compozitorilor noştri în acest gen. Am ascultat cîntecul pentru „Satul nou" de Andrei Chehan şi „Cîntec de prietenie" de Norbert Petri. O deosebită atenţie merită corul „Sub teiul din livadă" („Unter den Linden") de Norbert Petri prin alegerea textului (Walter von der Volgelweide — poet reprezentativ din secolul al XIII-lea) şi interpretarea muzicală adecvată. Cu fin tact, Norbert Petri a căutat să redea ceva din parfumul arhaic al unor astfel de compoziţii, ocolind soluţii în genul romantismului epigonal.

Au mai fost interpretate „Lieduri" şi un Terţet de Iacob Mureşeanu, Gheorghe Dima şi Tiberiu Brediceanu. A lipsit într-o oarecare măsură veriga de trecere de la stilul de cîntec în gen popular al generaţiilor trecute la cele cîteva lieduri moderne ascultate în ultima parte a programului : două lieduri de Norbert Petri, un lied de Liviu Teodor Teclu şi unul de Wolf Aichelburg. Un neajuns a constat din interpretarea neadecvată ca pronunţie a textelor de către Elena Şerban şi Barbu Zaharescu, care de altfel şi-au dat un aport valoros în interpretarea acestor cîntece.

Concertul simfonic din 4 iunie — dirijat de George Petrescu — a fost inaugurat cu Suita Carpatică de Paul Richter, lucrare prezentată în prima audiţie acum 30 de ani la Braşov, de către George Enescu.

E interesant cum compozitorul, cu mijloacele care-i erau la îndemînă prin formaţia sa artistică şi spiritul epocii în care a creat, abordează în partea a doua folclorul romînesc, punînd primul problema pentru un compozitor de origină germană de a folosi tematica populară romînească ca izvor de inspiraţie. Bineînţeles, o face cu mijloacele armonice tradiţionale occidentale, îmbinînd un program poetic de caracter general (amintind „Simfonia Alpilor" de R. Strauss şi „Simfonia pe tema unui cîntec de munte" de Vincent d'Indy) cu elemente specific locale. În mijloacele armonice şi în construcţia formei întrebuinţate se dovedeşte de asemenea contemporan cu cei doi compozitori amintiţi.

Schiţa simfonică „Plaiuri gorjene" de George Petrescu, datînd din 1949, ne înfăţişează, bineînţeles sub un aspect nou, mai autentic, o problemă de realizare asemănătoare cu cea a lucrării lui Paul Richter. Schiţa este plină de spirit poetic, orchestrată cu meşteşug şi constituie un real aport la tezaurul lucrărilor simfonice romîneşti, pe baza inspiraţiei folclorice. Caracterul de schiţă dăunează întrucîtva dezvoltării materialului tematic. Sfîrşitul intervine cam abrupt.

Poemul „Scrisoare" pentru voce şi orchestră de George Petrescu, după versurile lui Coca Farago, lucrare remarcabilă cîntată de Suzi Frankel, este o compoziţie recentă, care ne-a impresionat prin adîncul ei conţinut emoţional, limbajul muzical, ca şi timbrul orchestral rezonant şi cald. Exploatarea conţinutului emoţional intim, dramatic, se reflectă şi în sugestivele interludii orchestrale.

„Dansul simfonic" de Gheorghe Şoima este valoros prin năzuinţa compozitorului de a da o prelucrare meşteşugită şi variată temelor proprii, cu caracter de joc vioi în gen popular. Piesa este unitară, însufleţită, şi tratată cu efect din punct de vedere instrumental. Trebuie menţionate şi procedeele contrapunctice reuşite (joc canonic, augmentaţii etc.). Totuşi, repetarea strofică a unei aceleiaşi teme, nesusţinută de un text ar cere o viaţă modulatorie ceva mai amplă şi contraste ritmice mai pregnante.

Cantata „Drumul soarelui" de Norbert Petri, pentru soli, cor, recitator şi orchestră, este o lucrare bine închegată şi articulată. De bun efect este şi introducerea recitatorului. Lucrarea are un conţinut melodic bogat, folosind şi teme populare.

Cunoscuta Baladă pentru vioară de Ciprian Porumbescu, în acompaniamentul orchestral realizat de Theodor Rogalski, a fost executată impecabil de către solista Rhea Silvia Starck, care şi-a dat şi valorosul concurs în calitate de concert-maestru la întregul program.

În concertul de muzică de cameră de joi 5 iunie, cea mai interesantă lucrare a fost Trio-ul în formă de variaţiuni de Liviu Teodor Teclu. Lucrarea dovedeşte imaginaţie, un bun meşteşug — mai ales contrapunctic — un limbaj armonic personal. Forma, în detaliu interesantă şi împlinită, nu ne pare îndeajuns echilibrată în mare. Contrastele dintre variaţiuni par uneori arbitrare. Sfîrşitul, de asemenea, apare nesatisfăcător, neculminant, prea abrupt. Aceasta pare că se datoreşte în primul rînd faptului că compozitorul legîndu-şi creaţia de un program poetic, a neglijat, uneori, forma, creînd goluri şi lipsă de coherenţă între cele trei instrumente. Remarcăm reuşita variaţie în formă de scherzo şi cîntecul de leagăn.

Sonatina pentru pian şi vioară de Cornel Pietroşan se impune mai ales prin melodicitatea şi tratarea instrumentală. Mica lucrare are o factură clară, articulată, colorit armonic plăcut, deşi nu totdeauna personal. Păcat că finalul, foarte necesar, nu este mai larg exploatat. Revenirea figuraţiei cadenţelor din prima parte, în final ni se pare de o nuanţă manieristă.

Cele două părţi din Cvartetul pentru pian şi instrumente cu arcuş de Paul Richter, reprezintă o lucrare bună, în spirit tradiţional, cu excesivă abundenţă de duioşie romantică.

Piesa „Doină şi Joc" de Norbert Petri, pentru pian şi vioară, dovedeşte imaginaţie şi elan, e variată, cu unele mici abateri stilistice. În general este o lucrare melodioasă şi vie.

Includerea celor două piese pentru pian de Iacob Mureşanu, executate de Emanoil Bernfeld : „Scherzo" şi „Cimpoiul" este un gest de pietate.

WOLF AICHELBURG

Iaşi

Tînăra instituţie de artă cu care a fost înzestrat oraşul Iaşi în 1956, şi-a încheiat, mergînd din succese în succese, cea de-a doua stagiune. În scurtul timp de la înfiinţarea sa, Opera de Stat din Iaşi a prezentat 8 premiere şi un spectacol de balet.

Stagiunea 1957—1958 a prilejuit spectatorilor vizionarea operelor „Boema" şi „Rigoletto" precum şi a operetei „Lăsaţi-mă să cînt". În aceeaşi stagiune au fost reluate operele „Tosca", „Traviata", „Bărbierul din Sevilla" şi „Hänsel şi Gretel". S-au prezentat astfel în total între 14 septembrie 1957 şi 7 iunie 1958 un număr de 99 spectacole, care au întrunit peste 60.000 spectatori.

Larga participare a publicului ieşean la spectacolele de operă şi strădaniile depuse de interpreţi în scopul unei cît mai bune realizări artistice, au făcut ca cea de-a 2-a stagiune să înscrie succesele menţionate. La realizarea spectacolelor de calitate şi-au adus contribuţia lor valoroasă un însemnat număr de interpreţi, dintre care s-au remarcat prin alese însuşiri : Ion Iorgulescu, Traian Uilecan (Rodolfo), Iulian Rădulescu (Marcello), Ion Prisăcaru, Laurian Nicolau (Colline), Costel Simionescu, Tiberiu Popovici (Schaunard), Ion Humiţă (Benoit), Florica Măries, Bernadetta Mîrza (Mimi), Livia Rusu, Ella Urmă (Musette) în cele 12 interpretări ale operei „Boema". Apoi Rudi Ledeanu, N. Prescornitoiu (Ducele de Mantua), Costel Simionescu, Ştefan Vasile (Rigoletto), Victoria Herghelegiu, Gina Tripa (Gilda), Laurian Nicolau, Gheorghe Popa (Sparafucile), Ianula Papadopol (Maddalena), Maria Toma (Giovanna), Ion Prisăcaru (Monterone), Aurel Almaşi (Borsa), Ion Humiţă (Marullo), Teodor Bahu (Contele Ceprano) şi Bernadetta Mîrza (Contesa Ceprano) în cele 6 reprezentaţii ale operei „Rigoletto", cu care s-a încheiat stagiunea.

Interpreţii Victor Popovici, Traian Uilecan (Ciprian Porumbescu), Victoria Herghelegiu, Jana Pîrvulescu, Bernadetta Mîrza (Berta Gorgon), Laurian Nicolau, Gheorghe Popa (Adalbert Roth), Gina Tripa, Ella Urmă (Martha Roth), Livia Rusu(Roza Farkaş), Jeni Kessler, Julieta Haluş (Suzana), Panait Orăşanu, Dumitru Popa (Eduard Strauss), Costel Simionescu (Contele de Lichtenberg) şi alţii, au asigurat celor 26 spectacole cu „Lăsaţi-mă să cînt" o frumoasă ţinută artistică.

În cadrul lunii culturii romîneşti, colectivul ieşean a prezentat 4 spectacole la Bucureşti repurtînd tot atîtea bine meritate succese.

Primul dirijor Radu Botez („Boema" şi „Rigoletto"), dirijorul Ion Hîrţan („Lăsaţi-mă să cînt") şi maestrul de cor Emil Chivu s-au achitat onorabil de grelele sarcini încredinţate, reuşind să obţină prin repetiţii — uneori destul de obositoare —, unitatea de acţiune muzical-dramatică menită să asigure spectacolelor cheia succesului.

Orchestra ca şi corul (compartimente bine închegate într-un timp relativ scurt), au contribuit din plin la obţinerea unor spectacole în care promovarea coeficientului *calitate* a constituit obiectivul central, cu toate că unii dintre corişti şi orchestranţi au activat şi în formaţiile Filarmonicii de Stat „Moldova", care la rîndul ei cere eforturi şi realizări artistice importante.

Corepetitorii Nicolae Marcovici, Titus Tarnavschi, Eliza Popovici, Estera Bercovici şi Elena Vieru, au muncit cu rîvnă şi abnegaţie la pregătirea soliştilor, corului şi baletului.

Corpul de balet, înjghebat la un an după înfiinţarea operei, instruit şi condus de maestrul de balet Nicolae Iacobescu, a făcut progrese apreciabile, organizînd şi 12 spectacole sub formă de recitaluri coregrafice, care prin varietatea dansurilor, au stîrnit un interes deosebit în public.

Tinerii regizori Dimitrie Tăbăcaru şi Georghe Zamfirescu şi-au adăugat talentul şi efortul lor, organizînd totodată, cu sprijinul directorului Ioan Goia, concursul „Prietenii operei" pentru tineret şi spectacole-lecţii în cadrul nou înfiinţatului „Cabinet muzical".

Scenografia semnată de Rafael Gallin, Hristofenie Cazacu şi N. Lebas a adus spectacolelor atmosfera corespunzătoare.

Opera ieşeană s-a bucurat în stagiunea trecută şi de participarea la cîte un spectacol a soliştilor Ana Tălmăceanu şi Ionel Tudoran de la Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti, Constantin Ursulescu de la Opera Romînă din Cluj etc.

Pentru stagiunea viitoare, colectivul de conducere a prevăzut în planul de repertoriu operele : „Evghenii Oneghin", „Lakmé" şi „Carmen", opereta „Ana Lugojana" şi baletul „Coppellia".

Nu ne îndoim că acelaşi colectiv va face demersurile necesare pentru îmbunătăţirea calitativă a compartimentelor vocale (tenori, solişti şi cor) şi instrumentale (coarde, în special violoncel şi contrabas) precum şi a corpului de balet.

Opera de Stat din Iaşi este pe cît de tînără, pe atît de matură în realizări, deschizînd viitoarei stagiuni perspective din cele mai promiţătoare.

SORIN VINATORU

DE PESTE HOTARE

Primăvara la Praga

de N. PAROCESCU

În cadrul festivalului muzical *Primăvara la Praga*, a avut loc între 15—22 mai, o consfătuire internațională în legătură cu problema educației muzicale, la care a participat și o delegație din partea Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Pentru sensul și importanța acestei consfătuiri cu caracter informativ, avînd ca scop pregătirea unui congres internațional de educație muzicală în 1959 sau 1960, este caracteristic faptul că ea a fost inițiată și organizată de către Uniunea Compozitorilor dintr-o țară cu puternice tradiții de cultură și educație muzicală cum este Cehoslovacia. Întregul conținut al consfătuirii cum și participarea activă a *unui mare număr de compozitori confirmă faptul că*, în zilele noastre, compozitorii își pun importanta problemă a legăturii creației lor cu viața, cu oamenii cărora li se adresează: Sînt aceste opere accesibile unor cercuri cît mai largi de auditori? Care sînt mijloacele de educație cele mai potrivite (educația maselor fiind dintru început considerată ca drumul cel mai sigur al legăturii creației cu cei cărora aceasta se adresează) pentru ridicarea unui număr cît mai mare de oameni la înțelegerea muzicii și într-o oarecare măsură la practicarea ei?

Sfera educației muzicale nu a fost restrînsă la nici un fel de tematică specială; dimpotrivă, prin referate și discuții cu caracter informativ, au fost abordate aproape toate aspectele ei esențiale: problemele de bază ale educației muzicale; educația muzicală generală înainte de școală și în timpul școlarității; educația muzicală a tineretului și a vîrstnicilor; cîntecul „ușor" și distractiv în educația muzicală; cultura muzicală de mase și activitatea artistică-amatoare; metode de educație muzicală a maselor cu ajutorul discului; educația copiilor cu auz muzical slab ș. a.

Referatele și discuțiile au fost completate cu demonstrații practice, care au arătat totodată și succesele poporului cehoslovac în diferite forme ale educației muzicale de masă. Astfel au fost oferite participanților: o lecție de muzică la ciclul I al unei școli elementare de muzică și una la ciclul II al unei școli elementare de cultură generală; o foarte interesantă și convingătoare demonstrație a unei acțiuni și metode de largă educație muzicală a maselor cu ajutorul discului, însoțit de filme, diapozitive, explicații verbale, dans etc.; un concert educativ variat și interesant ca program, pentru populația unui mic sat, la 70 km. depărtare de Praga ș. a.

Nu e posibil să vorbim mai amănunțit despre toate aceste discuții și demonstrații ci doar să arătăm, în linii mari, despre ideile conducătoare ce se desprind din ele.

Pentru conținutul și importanța consfătuirii mai este revelator și punctul de vedere pedagogic din care au fost abordate problemele, muzica fiind considerată, în primul rînd ca parte integrantă a educației estetice, avînd a completa acțiunea educativă a cunoașterii raționale a lumii; în al doilea rînd, muzica reprezintă unul din mijloacele cele mai direct-emoționale de înrîurire sufletească și de ștergere, prin specificul limbajului ei, a anumitor bariere naționale, și chemarea la o largă colaborare pașnică și la înfrățire. Delegații din unele țări capitaliste au susținut puternic, și ei, acest aspect al problemei.

Din schimbul de idei și experiențe a reieșit clar caracterul profund și consecvent democratic al politicii culturale desfășurate în țările socialismului, în care educația artistică în general și cea muzicală tind — conform concepției marxiste — să formeze o parte integrantă a educației în general și să cuprindă totalitatea tineretului școlar, precum și părți cît mai largi ale oamenilor muncii. Un delegat dintr-o țară capitalistă cu vechi tradiții de cultură muzicală, arăta că în țara sa, spre deosebire de țările socialismului, educația muzicală se poate compara cu o piramidă așezată cu vîrful în jos și adăuga că acolo au dispărut și vechile tradiții ale activității muzicale în familie.

S-a susținut de asemenea necesitatea dezvoltării cercetărilor de psihologie și pedagogie muzicală în cadrul unor institute speciale și, totodată, necesitatea unei organizații internaționale în scopul colaborării pe acest teren.

E de prisos să insistăm asupra valorii acestui prim schimb de idei pentru țara noastră, unde, în momentul de față se urmărește cu multă atenție crearea unor solide baze ale educației muzicale. Prin grija deosebit de prietenească a conducerii Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, care a fost tot timpul prezentă și activă în mijlocul delegaților, aceștia au avut posibilitatea să cunoască și cele mai interesante manifestări din cadrul festivalului. Între acestea, revelatoare pentru cultura muzicală actuală a poporului cehoslovac este, indiscutabil, opera marelui Leoș Janacek (în special cea dramatică, aproape complet necunoscută la noi), de la a cărui moarte s-au împlinit de curînd 30 de ani și căruia i-a fost închinat anul acesta festivalul *Primăvara la Praga*.

*

Cîteva impresii asupra unor manifestări muzicale din cadrul festivalului.

„Cazul Mácropulos" (Teatrul „Smetana", 22 mai, dirijor R. Brock) operă scrisă de Janacek pe un libret după drama cu același nume a cunoscutului scriitor ceh Karel Capek, este o poveste fantastică ce pune probleme de creație muzicală foarte îndrăznețe. Necunoscînd libretul înainte de vizionarea spectacolului și avînd de a face cu o acțiune ce se desfășoară în cea mai mare parte pe planul ideilor, am fost pus în situația să încerc, fără să vreau, eficacitatea emotivă muzicală directă a unor foarte lungi dialoguri muzicale, ceea ce a izbutit. Numai geniul lui Janacek i-a putut găsi o soluție artistică reală printr-o amplificare mare la orchestră a scurtelor și incisivelor motive, purtînd mai mult idei și, mai rar, sentimente. Fără nici o posibilitate descriptivă sau lirică obișnuită, orchestra izbutește să ridice toată muzica la o expresivitate ce dă puternic viață și, pînă la urmă, adînc tîlc uman acestei stranii întruchipări muzicale.

În seara de 18 mai am ascultat la „Narodni Divadlo" (dirijor I. Vogel), opera „Vulpișoara cea isteață". Scrisă de Janacek după o poveste pentru copii (probabil) a scriitorului morav Rudolf Tesnoglidski, libretul luminează spectatorului mici sau mari taine ale naturii și societății prin glasurile oamenilor și ale animalelor. Totul este aici o delicată poezie și un mare adevăr filozofic optimist, subînțeles. Conflictul dramatic complex și bogat, marele număr al personajelor psihologic diverse, poezia infinită a naturii și viețuitoarelor — toate aceste elemente au impus compozitorului un anumit echilibru oarecum clasic între momentele dramatice și lirice. Cred că și așa se explică, probabil, gama foarte bogată a expresiei și farmecul deplin al atît de originalei melodii dramatice, care, în operele lui Janacek, domină și generează stilul întregii muzici. Dintre ultimele sale opere este, de altfel, singura care include și un mic balet tradițional. După părerea noastră „Vulpișoara cea isteață" este o capodoperă modernă și clasică totodată.

Sub bolţile imensei catedrale gotice Sf. Vit, am ascultat în cadrul unui concert Janacek de muzică vocal-simfonică (dirijor Frantisek Jilek) vestita „Liturghie glagolitică“ pentru cor mixt, soli, orgă şi orchestră, una dintre ultimele creaţii ale marelui artist. Textul liturghiei (vechi-slavon, după Metodiu şi Ciril) nu-i decît un suport pentru întruchiparea unui fel de „epos“ muzical contemporan prin caracterul foarte modern al expresiei. Muzica pare să fie însufleţită de o concepţie filozofică naiv panteistă. Atmosfera este de epopee populară (deşi textul e liric, imnologic) probabil şi prin asociere, datorită motivelor eroice în stil popular (nearhaizante, totuşi, şi neostentativ populare) şi unor procedee antifonice tot de esenţă populară slavă. În fond liturghia nu-i decît un măreţ imn optimist închinat parcă forţelor creatoare ale poporului. E greu să descriem impresia pe care o face această foarte concentrată dar monumentală creaţie muzicală în cadrul sonor (ecouri), arhitectonic, istoric şi artistic în general al imensei catedrale.

Am mai ascultat şi alte concerte — unul de muzică de cameră contemporană al cvartetului Filarmonicii şi altul, educativ-popular, al unei formaţii a Ministerului afacerilor interne — tot în mari săli istorice în afară şi departe de Praga.

Nu putem uita nici impresia pe care ne-a lăsat-o concertul de muzică corală Janacek, dat de un cor mixt, şi de corul bărbătesc al învăţătorilor din Moravia.

Janacek a compus coruri mari şi mici „a cappella“ pînă aproape în ultimii ani ai vieţii şi, în acest domeniu, geniul său a fost tot aşa de puternic ca şi în alte genuri. În afară de marile cantate, unde a folosit corul mixt, aici a preferat aproape numai corul bărbătesc. Cîntecele populare prelucrate coral, pe versuri populare, au toate un farmec cu totul deosebit datorită concepţiei artistice foarte elaborate a înveşmîntării lor polifonico-armonice, care le îmbogăţeşte expresia şi substanţa melodică, fără să le altereze simplitatea şi plasticitatea şi fără să le îngreuneze perceperea. Dar Janacek, patriotul, atinge o expresivitate adîncă şi complexă în cele trei mari coruri bărbăteşti pe versuri de P. Bezruc : „Cantorul Golfar“, „Maricica Magdanova“ şi „Cei şaptezeci de mii“, scrise între 1906—1909 — adevărate drame corale pe subiecte sociale din viaţa de luptă a muncitorilor silezieni. E greu, cînd le auzi, să nu te gîndeşti la rolul politic extraordinar pe care l-au avut aceste mici capodopere corale odinioară, în epoca luptelor eroice ale poporului cehoslovac pentru eliberarea naţională şi socială. Dar, chiar şi azi, în cadrul unui concert festiv, impresia artistică a acestor piese corale este covîrşitoare. Aici este cazul să adăugăm cîteva cuvinte şi despre arta interpretativă corală al cărei nivel este de invidiat. Desăvîrşita tehnică corală este atît de supusă concepţiei artistice încît — mai ales la corul bărbătesc al învăţătorilor moravi (dirijor Zbinek Mrkos) — nu există nici un moment în care unda emoţiei vii să fie întreruptă. La aceasta contribuie, desigur, în chip hotărîtor o înţelegere subtilă de către dirijor a unităţii dintre conţinut şi formă în cazul artei janacekiene, unde nimic nu rămîne în afara realizării unei intenţii clare.

Realizînd în muzica sa dramatică — de operă sau vocal simfonică — idealul artistic realist cu caracter popular şi naţional, Janacek a înfăptuit totodată, cu forţa unui inovator genial, o operă muzicală contemporană şi modernă. Păstrînd în esenţă tot ce este fundamental şi permanent în mijloacele tradiţionale de expresie, el a înlăturat în stilul său toate „manierele“ ce-şi trăiseră traiul.

Omul în legăturile sale cu toată viaţa ce-l înconjoară, pe de o parte şi, pe alta, creaţia orală şi cultă a poporului său, iată izvoarele din care a creat atît de originala şi contemporana sa muzică dramatică.

Aprecieri despre muzicienii noştri

ARTA FLORESCU

La începutul acestei veri, soprana Arta Florescu de la T.O.B., a întreprins un turneu în Uniunea Sovietică. Ea a interpretat rolurile principale din operele „Traviata“ de Verdi „Cio-Cio-san“ de Puccini şi „Pagliacci“ de Leoncavallo, pe scenele teatrelor de operă din Odessa, Baku şi Harkov, iar în ziua de 16 aprilie a. c. a dat un concert în Sala Conservatorului din Moscova. Artista s-a bucurat pretutindeni de o caldă preţuire.

Iată, de exemplu, ce scrie *K. Istenderova* în articolul *„Cîntă Arta Florescu“*, publicat la 8 aprilie a. c. în ziarul local din Baku :

„Numele solistei de la Opera din Bucureşti, Arta Florescu, artistă emerită a R.P.R., care a vizitat pentru a patra oară Uniunea Sovietică, este bine cunoscut publicului muzical din ţara noastră. Ea a cîntat pe scenele din Moscova, Leningrad, Riga, Odessa, Taşkent şi altele.

Arta Florescu este o reprezentantă fruntaşă a Teatrului de Operă şi Balet din capitala Romîniei. În repertoriul său bogat figurează rolul lui Cio-Cio-san şi Tosca din operele cu acelaşi nume de G. Puccini, al Violetei din „Traviata“ de Verdi şi al Neddei din „Paiaţe“ de Leoncavallo, precum şi multe altele. Arta Florescu a mai interpretat cu succes şi rolul Antonidei din opera „Ivan Susanin“ de A. Glinka.

Publicul din Baku a ascultat-o pentru prima oară în opera „Traviata“ de Verdi. Cîntăreaţă admirabilă, cu o frumoasă voce lirică, Arta Florescu este în acelaşi timp şi o artistă minunată. În personajul gingaş, plin de farmec al Violetei pe care l-a creat cu mare măiestrie scenică, a ştiut să redea drama personală a eroinei. Artista este dotată cu mare temperament şi naturaleţe. Personajul Violetei în interpretarea Artei Florescu emoţionează adînc, este veridic şi imprimă o puternică compătimire şi simpatie printre spectatori. Nu poate fi uitată scena finală pe care a redat-o atît de convingător.

Ieri Arta Florescu a interpretat rolul lui Cio-Cio-san. Publicul din Baku a salutat-o cu entuziasm în opera lui favorită. Şi aici este de reţinut că Arta Florescu înfăţişează cu totul personal, de o manieră nouă şi convingătoare, zbuciumul tragic al gheişei Butterfly“.

GEORGE CORBENI

Cu privire la turneul întreprins în Uniunea Sovietică de tenorul *George Corbeni* de la T. O. B., spicuim cîteva rînduri din articolul *„Arta lui George Corbeni“*, publicat în ziarul *„Komunist“* din Baku, sub semnătura lui *A. Măgărdician :*

„...Artistul are o voce superbă, cu timbrul plăcut de tenor, care sună egal de liber, pe tot registrul.

George Corbeni face parte din acei reprezentanţi ai artei vocale, ale căror creaţii poartă binefăcătoarea influenţă a muzicii clasice italiene. Cele mai bune tradiţii şi caracteristici ale culturii muzicale italiene, găsesc în arta interpretativă a artistului George Corbeni o exprimare luminoasă. Aceasta s-a vădit în mod clar în spectacolul din ziua de 11 aprilie, cu opera *„Rigoletto"* de *Giuseppe Verdi,* unde a interpretat şi a creat rolul ducelui de Mantua.

În acest rol, cîntăreţul se simte în mediul lui natural, relevînd atît de strălucit şi inspirat adevărul artistic, specific artei muzicale realiste"...

„El stăpîneşte cu desăvîrşire nu numai tehnica vocală, ci se evidenţiază şi cu daruri scenice. Arta scenică a artistului a binemeritat admiraţia noastră *în actul al doilea* al operei, în scena întîlnirii cu Gilda..."

„...Talentatul cîntăreţ Corbeni, aşa cum era, de altfel, de aşteptat, a excelat şi *în ultimul act, în interpretarea* ariei ducelui".

GARBIS ZOBIAN

„Vecernaia Moskva"
(7 februarie 1958)

„Auditoriul sovietic l-a îndrăgit de mult pe talentatul cîntăreţ romîn Garbis Zobian, solist al Teatrului de Operă din Bucureşti. Fiind înzestrat *cu o voce frumoasă şi puternică,* cu strălucite calităţi artistice, artistul romîn a creat în spectacolele Teatrului mare o serie de personaje scenice pregnante. Fiecare din interpretările sale trezeşte interesul viu al publicului din Moscova".

„Sovetskii Artist"
(19 martie 1958 — I. Petrov)

„La noi la Teatrul Mare, Garbis Zobian este întotdeauna un oaspete scump şi binevenit.

Minunata voce, strălucitul talent artistic, înalta tehnică profesională — acestea sînt calităţile ce determină succesul spectacolelor acestui minunat artist...

În cadrul turneelor precedente Garbis Zobian a interpretat pe scena Teatrului Mare rolul lui José din „Carmen" şi al lui Radames din „Aida". Aceste roluri în interpretarea talentatului cîntăreţ se disting printr-un profund dramatism, printr-o adîncă afectivitate, printr-o orientare precisă şi printr-un înalt temperament.

Personajele vocale şi scenice create de G. Zobian ne atrag prin excepţionala lor integritate şi de aceea este greu să-l separi, în orice lucrare a artistului, pe actor de cîntăreţ. Minunatele calităţi vocale ale artistului şi măiestria sa actoricească se completează reciproc şi-i servesc pentru dezvăluirea a tot ce este mai esenţial în dramaturgia muzicală a operei, în logica faptelor şi a emoţiilor eroilor săi...

În actualul turneu, l-am cunoscut pe Garbis Zobian şi în alte roluri, în afară de cele din „Carmen" şi „Aida", şi anume în rolul lui Canio din opera „Paiaţe" şi al lui Turidu din „Cavalleria rusticana".

Datorită participării lui, spectacolul „Paiaţe" s-a bucurat de un mare succes. G. Zobian a emoţionat profund pe spectatori prin profunda sa afectivitate şi pasiune.

Aş vrea să remarc o serie de „truvaiuri" interesante în tratarea personajului Canio. De pildă, Garbis Zobian, rezolvă în felul său şi foarte interesant, finalul primului act.

De un mare succes s-a bucurat cîntăreţul şi în opera „Cavalleria rusticana".

Lucrînd cu Garbis Zobian în timpul repetiţiei operei „Paiaţe", am avut posibilitatea să cunosc mai *bine individualitatea creatoare* şi metodele de lucru ale artistului, asupra unui personaj. Deşi Zobian a interpretat de foarte multe ori rolul lui Canio pe scenele operelor din diferite ţări ale Europei, îţi este foarte plăcut să vezi că atitudinea lui a rămas la fel de chibzuită, de principială şi totdeauna pătrunsă de pasiune faţă de punerea în scenă propusă şi faţă de interpretarea logică a rolului lui Canio. Artistul percepea creator propunerile regizorului, iar după aceea executa ceea ce îl rugam sau găsea şi propunea o variantă personală — nu una din cele obişnuite şi învăţate, ci una nouă, născută aci, în cadrul spectacolului nostru. În procesul repetiţiei ne-am convins unul pe altul — în unele cazuri dînsul pe mine, în altele eu pe dînsul, nerămînînd însă nici unul în „pagubă".

În decursul întregii repetiţii, Garbis Zobian a fost pătruns de spiritul creaţiei. După repetiţie ne-am despărţit ce este drept obosiţi, dar mulţumiţi.

Ca şi cei mai buni maeştri ai teatrului nostru cu care ne mîndrim şi de la care învăţăm, oaspetele nostru — Garbis Zobian — lucrează continuu şi perseverent la perfecţionarea măiestriei sale vocale şi scenice, la perfecţionarea interpretării rolurilor. Şi tocmai în aceasta rezidă *cauzele succesului său...*"

MIRCEA CRISTESCU

Invitat să dirijeze în R. Cehoslovacă, în cadrul festivităţilor „Mai-ului muzical", Mircea Cristescu a condus orchestra din Brno, în trei concerte, la *Brno* şi la *Praga*, care s-au bucurat de aprecieri deosebit de favorabile.

Astfel, ziarul „Lidova demokracie" din 22 mai 1958, scrie, sub titlul „Un dirijor romîn la Brno", între altele, următoarele :

„Stilul simfoniei «Mathis pictorul» a fost pe deplin apropiat dirijorului, personalităţii sale de tip intelectual, cu o gestică clară, precisă. Cristescu a condus orchestra în linii mari, solide, construind simfonia cu o arhitectură logică şi o mare plasticitate tematică. Excelent susţinut de orchestră şi dirijînd din memorie, a obţinut rezultate demne de admiraţie". În ziarul „Svobodné slovo" din Brno (21 mai 1958), aflăm despre Mircea Cristescu următoarele :

„În vîrstă de 30 ani, dirijorul este astăzi un artist matur, cu atît mai matur în speranţele pe care le promite talentul său netăgăduit pentru viitor. Prin dirijarea fără partitură a lui Enescu şi în special a lui Hindemith, el a dovedit posibilităţile sale şi aplicaţia sa considerabilă pentru muzica modernă. Dirijorul a dovedit o maximă eficacitate în construirea arhitecturii riguroase a lucrării lui Hindemith. Orchestra, sub bagheta oaspetelui romîn a dat un frumos randament artistic, demn de renumele său".

Ziarul „Veceri Praha" din Praga, 23 mai 1958, notează de asemenea, sub titlul „Filarmonica din Brno cu dirijor romîn“:

„Filarmonica de Stat din Brno, laureată a Premiului de Stat „Klement Gottwald“, a concertat ieri seară în sala Smetana sub conducerea dirijorului romîn Mircea Cristescu.

M. Cristescu în vîrstă de 30 ani, elevul lui C. Silvestri a condus orchestra cu multă siguranţă. Gesturile lui sînt sugestive, foarte precise, fără efecte căutate. Excelenta orchestră a cîntat sub conducerea sa cu elan, detaliile ieşind splendid în majoritatea lor...“

MIRCEA BASARAB

Între 17 mai şi 4 iunie, dirijorul Mircea Basarab a condus, în cadrul festivităţilor organizate în cinstea aniversării unui deceniu de la proclamarea Republicii Populare Romîne, cinci concerte simfonice în oraşele Heiligendam, Tetterow, Schwerin, Gotha şi Berlin. Succesele repurtate i-au atras invitaţia de a dirija, în anul viitor, la 21 mai, orchestra simfonică thuringiană, la Erfurth.

Dăm mai jos unele extrase din cronicile apărute în presa germană din Thuringia.

Sub titlul „Un eveniment muzical“, Schwerin Volkszeitung din 22 mai a.c. scrie :

„Concertul dat de Mircea Basarab, dirijor al Filarmonicii de Stat «G. Enescu» din Bucureşti, cu orchestra simfonică de Stat în cadrul festivităţilor organizate la Schwerin în cinstea celei de a 10-a aniversări a R.P.R. a avut un răsunet sărbătoresc. Şeful de orchestră relativ tînăr al vestitei orchestre romîneşti s-a dovedit un dirijor de clasă. Caracteristica esenţială a artei sale dirijorale este absoluta transparenţă a sunetului orchestrei şi maniera mereu suplă, plină de forţă şi nuanţată a interpretării.

Mircea Basarab s-a acomodat perfect acusticii nefavorabile a sălii din casa Gorki şi a executat în mod extraordinar cele trei opere ale concertului cu un deosebit simţ al sonorităţii şi cu un sănătos temperament înnăscut, dar puternic strunit de concepţia sa artistică“.

Iar Norddeutsche Zeitung (Schwering), comentînd „Strălucita seară de concert a oaspetelui dirijor romîn“, scrie :

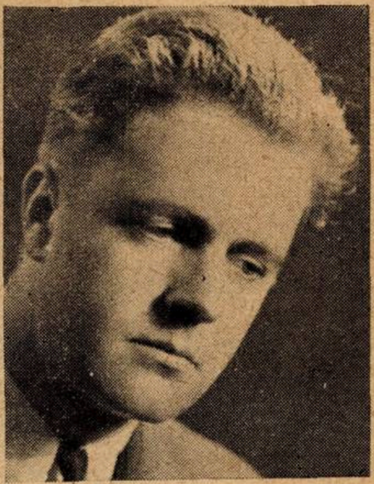
„Cu prilejul celui de al treilea concert extraordinar al orchestrei simfonice de stat din Schwerin, publicul nostru a făcut cunoştinţă cu un tînăr dirijor foarte înzestrat, dirijor al orchestrei de stat «G. Enescu» din Bucureşti, aşa că putem fi din suflet recunoscători pentru plăcuta surpriză pe de o parte şi pentru trăirea artistică pe de altă parte. A fost o seară măreaţă cum rar ne e dat să trăim la acest nivel, am putea spune că acest concert extraordinar a fost cea mai bună realizare a orchestrei. Această constatare ar trebui pusă pe primul plan, pentru ca să exprimăm în mod clar care este obligaţia unui dirijor oaspete de o asemenea clasă, faţă de un ansamblu sonor şi de evoluarea lui.

*

Orchestra a crescut în potenţa sa sonoră şi în intensitatea sa muzicală depăşindu-şi pur şi simplu propriile sale posibilităţi, profitînd mult de pe urma acestui simpatic şef de orchestră.

Toate partidele au cîntat cu o dăruire aproape nemaiîntîlnită şi au atins o precizie şi frumuseţe de sunet exemplare, obţinînd nuanţe de piano şi pianissimo de un efect minunat“.

HELMUTH PLATTNER



Anul acesta, în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga“, a avut loc între 2—14 mai în sala mare a „Casei Artiştilor“ (Rudolfinum), un concurs internaţional de orgă la care a participat şi organistul Helmuth Plattner din ţara noastră. Pentru măiestria cu care a interpretat un program dificil din care făceau parte „Toccata în do major“ de B. M. Cernohorsky, „Preludiul şi Fuga în sol major“ şi „Toccata Adagio şi Fugă în do major“ de Bach, „Coralul în la minor“ de Franck, „Postludiul“ din Missa festivă de Janacek, „Fantezia op. 27“ asupra Coralului „Eine feste Burg“ de Reger, „Coralul“ de Valentin Gheorghiu, „Fantezia şi Toccata“ de Jan Zimmer (una din cele şase piese din repertoriul ceh ce trebuia pregătită într-un timp limitat şi pe care H. Plattner a cîntat-o, dintre toţi candidaţii, singurul pe dinafară) şi în fine, „Concertul în fa major pentru orgă şi orchestră“ de Haendel (lucrare interpretată de concurentul romîn în cadrul concertului laureaţilor împreună cu orchestra F.O.K.), juriul concursului a conferit tînărului muzician Premiul al II-lea.

Subliniind ţinuta artistică înaltă a concursului, cunoscutul organist belgian Gabriel Verschraegen a declarat despre cei şapte laureaţi că aceştia „pot fi consideraţi fără discuţie ca maeştrii excepţionali, de talie internaţională ai artei organistice“.

Presa cotidiană a comentat amplu desfăşurarea concursului, apreciind prin cuvinte deosebit de elogioase realizările remarcabile ale lui Helmuth Plattner. Astfel, cronicarul ziarului „Vecerni Praha“ scrie într-un articol consacrat laureaţilor, următoarele : „Helmuth Plattner este un artist visător şi disciplinat, excepţional dotat tehnic, care împreună cu candidata elveţiană J. Coradjeaux au dat o mărturie convingătoare, că pe un instrument atît de complicat cum este orga se poate cînta pe dinafară şi că nu există motive ca orga să nu poată fi aşezată alături de celelalte instrumente ...Împărţirea Premiului II între trei solişti excepţionali exprimă din plin nivelul ridicat al concursului...“

RECENZII

V. V. Bianu: Vioara.

Editura Tehnică, București 1957

Un prieten fizician mi-a comunicat întîmplător cîteva relații interesante despre autorul acestei cărți. Spațiul restrîns nu ne îngăduie să le redăm decît în rezumat.

V. V. Bianu nu e numai blîndul septuagenar pensionar, lutierul despre care vorbesc elogios violoniștii și confrații din tagmă. În primul rînd e un savant fizician atomist

A colaborat încă din 1909 cu celebra Irène Curie. Fusese oficial numit asistent în laboratorul ei de cercetări atomice din Paris. Trimisese în 1914 revistei franceze ,,Radium" o comunicare asupra radioactivității artificiale, într-un moment cînd studiile despre constituția atomului nu erau încă puse la punct. Războiul izbucnind, tînărul fizician romîn, sublocotenent în rezervă, fu chemat în țară. Revista franceză își suspendă apariția. De-abia cinci ani mai tîrziu, în tomul IX din iunie 1919, ,,Radium" publică articolul lui V. V. Bianu cu mențiunea: „manuscris primit la 15 iulie 1914". Comunicarea intitulată: *„Sur le rayonnement secondaire des rayons X"*. Autorul ajunge aci la descoperirea că atunci cînd razele α lovesc o suprafață de metal sau a altui corp, rezultă o radiație β. Principiul radioactivității artificiale era găsit.

Dar tot în 1919 (cu două luni înainte), savantul englez Rutherford publicase o comunicare despre același fenomen. V. V. Bianu care rămăsese profesor universitar de fizică la București, n-a dat importanță coincidenței aparente și nu s-a prevalat de prioritatea descoperirii lui din 1914.

Cartea de față, a lutierului V. V. Bianu, este o amplificare a broșurei din 1938 ,,Secretul vioarei". Are acum un titlu mai sobru cu subtitluri explicative adecvate: *Vioara, istoric, construcție, verniu.* Cuprinde tot vechile capitole de popularizare dar cu adaosuri care i-au mărit numărul paginilor de la 111 la 200. După cum se menționează in prefață, Bianu utilizează azi ultimele publicații în materie din Uniunea Sovietică și din Apus. La tot pasul menționează principalele dimensiuni ale părților care compun un instrument, așa cum se face în U.R.S.S. Documentarea, descrierile și considerațiile acustice sînt de ordin tehnic. Nu abuzează de fotografii ale instrumentelor celebre. Patru planșe cu desene colorate, desene și tabele în text, îi ajung. Vrea să fie un ghid practic și ieftin al lutierului începător și al amatorului de muzică în general. Nu dă rețete infailibile ci, pe bază de citate, recomandă cu prudență procedeele de construcție. În capitolul principal *„Construcție"* dezvoltă temele: „producerea și întărirea sunetului, conturul, bolțile, grosimile, feurile, barele, eclisele, incrustațiile, limba, cuiele, popicul, cordarul, coardele, surdina". La capitolul ,,verniu" găsim subtitlurile: „dizolvanții, substanțele disolvabile, coloranți, fabricarea verniului". Desigur că se adresează și specialistului — om de știință — cînd citează cîte o lucrare nouă ca cea a lui Henri François din 1943. În fig. 59 se arată curbele de răspuns a cinci viori celebre: în I este reprezentată curba dată de vioara *Guarnerius* a lui *Heifetz*, în II curba dată de vioara *Stradivarius* tot a lui *Heifetz*, în III curba unei viori *Stradivarius* numită *Espagnol*, în IV curba unei viori *Stradivarius* numită *„le Titien"* și în V, curba unei viori *Stradivarius* numită *„le Cygne"*. În abscisă este luat logaritmul numărului de vibrații pe secundă și în *ordonată* intensitatea medie a tuturor răspunsurilor instrumentului pentru fiecare sunet al scării, fie că acest sunet figurează ca fundamentala unei note, fie că el figurează în această notă ca armonică. Astfel de speculații greu de înțeles de către cei neinițiați în ale matematicii, sînt mai rare. V. V. Bianu este mai lesne de înțeles în considerațiile sale. Cităm de pildă la pagina 91 (,,Părțile componente ale vioarei"): ,,Dacă feurile sînt prea lungi, sunetul tinde să devină puțin naziar. Acest defect îl prezintă unele din viorile lui Maggini și Guarnerius. Distanța dintre găurile superioare ale feurilor nu trebuie să fie prea mare pentru că experiența arată că atunci sunetul devine aspru". Sau la pagina 100 ,,Cu eclisele mai late obținem un sunet mai dulce și mai plăcut; trecînd însă, peste o anumită lățime, sunetul devine sec și slab. Trebuie deci să existe o dimensiune optimă, care depinde în primul rînd de bolta viorii, adică de întinderea suprafeței vibratorii. Iată descrieri și explicații accesibile. Pasaje ca: ,,Nu ar fi exclusă posibilitatea ca *Stradivarius* precum și alți maeștri să fi întrebuințat și lemn din principatele romîne" sînt confirmate de recentul concurs internațional de viori de la Poznan la care s-a remarcat prezența materialului lemnos romînesc la instrumente poloneze celebre.

V. V. Bianu în cartea sa explică, dă exemple, compară, pătrunde cu competință în miezul problemelor de acustică și construcție. Are considerații practice. Fiind el însuși bun lutier, e perfect stăpîn pe materie — construcția și verniul — descriind și încercuind în limitele darului său de expunere. Nu e beletrist. Cartea nici nu are nevoie de calități sclipitoare ale scrisului. Cifrele prin ele însele interesează ca și alte chestiuni. Nu sînt aci mai aride decît în alte cărți de acustică. Raționamentele lui Bianu se înțeleg ușor și plac prin precizie. Știe, face de mult calcule și observații.

Cei vechi construiau viorile lor minunate în mod empiric. Cărți asupra construcției nu s-au scris în epoca de aur a maeștrilor din Brescia, Innsbruck, Veneția și Cremona. Vestiții maeștrii Amati, Stradivarius, Steiner, Guarnerius muriseră cînd apare în 1782 o carte asupra metodelor pe care le foloseau. Cartea aparține vestitului lutier *Antonio Bagatella* din Padova. Academia de științe în artă și literatură din Padova, l-a premiat în 1786.

Există remarcabile viori ,,Stradivarius" *,,altoite"* cu elemente de construcție ,,Amati" așa zisele Stradivarius ,,amatizate".

Nădăjduim că experiența și cercetările omului de știință romîn să devină practice, folositoare. Deocamdată, străduințele sale de perfecționare în construcția viorii romînești sînt pilduitoare. Se străduiește să scoată din minunatul material lemnos din R.P.R. viori care să concureze pe plan internațional.

EM. RIEGLER-DINU

* * *

Cuprinsul

Avîntul creator al tinerei generaţii (pag. 1)

DISCUŢII

Ionel Hristea

Pentru o largă răspîndire a muzicii în mase (pag. 13)

IN INTIMPINAREA FESTIVALULUI GEORGE ENESCU

Mircea Chiriac

Rapsodiile romîne de George Enescu (pag. 19)

Vizita compozitorilor romîni în Transcaucazia (pag. 29)

CONCERTE-SPECTACOLE

Decada culturii Republicilor Sovietice Baltice — *M. Lucescu* — (pag. 31).

OASPEŢI: Saşa Popov — *J.-V. P.* — (pag. 33); Andreas Paridis — *Fr. Sch.* — (pag. 33); Monique de la Bruchollerie — *Alfred Hoffman* — (pag. 34).

Pionierii cîntă viaţa nouă — *Al. Colfescu* — (pag. 34); Un rodnic schimb de experienţă — *Al. A. C.* — (pag. 35); Săptămîna creaţiei compozitorilor din Regiunea Stalin — *L. T. Teclu, Wolf Aichelburg* — (pag. 35); Iaşi — *Sorin Vînătoru* — (pag. 37).

DE PESTE HOTARE

Primăvara la Praga — *N. Parocescu* — (pag. 38); Aprecieri despre muzicienii noştri: Arta Florescu, George Corbeni (pag. 39), Garbis Zobian, Mircea Cristescu (pag. 40), Mircea Basarab, Helmuth Plattner (pag. 41).

RECENZII

Vioara, V. V. Bianu — *Em. Riegler-Dinu* — (pag. 42).

Supliment

Lucrări inedite de George Enescu.
(Impromptu concertant pentru vioară şi pian; „Silence!").
22 pagini 6 lei

COLEGIUL REDACŢIONAL

Zeno Vancea (redactor şef), *George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct)

BIBLIOTECA „ASTRA„
SIBIU

NOI TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

„Invenţiuni la două voci“ de J. S. Bach, (32 pagini, lei 12 exemplarul)
„Album pentru Ana Magdalena Bach“ de J. S. Bach, (24 pagini, lei 11).
„Piese mici pentru pian“ de Beethoven, (32 pagini. lei 12 exemplarul).

MUZICA INSTRUMENTALĂ

„Melodii populare armonizate şi transcrise pentru acordeon“ de Mişu Iancu şi Petre Romea, (36 pagini, lei 18 exemplarul).

GHID MUZICAL

„Cartea Spectatorului de operă“ de Nicolae Negrea. (440 pagini, lei 14 exemplarul broşat, lei 18 exemplarul legat).

MONOGRAFIE

„Wolfgang Amadeus Mozart“ de V. Cristian, (344 pagini, lei 14 exemplarul).

MATERIAL DIDACTIC

„640 exemple vocale din opere“ de Ecaterina Herţegh, (316 pagini, lei 42 exemplarul).

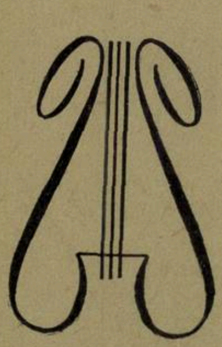
MUZICA DISTRACTIVĂ (4 pagini — 2 lei)

„Cînd îţi dai seama că iubeşti“ de Aurel Giroveanu.
„Să nu-mi iei înapoi fericirea“ de Elly Roman.
„Spune-mi ce să fac să-ţi plac puţin“ de V. Veselovschi.
„Dacă am fi prieteni“ de Puiu Rubinstein.

I. P. 2, c. 2419

LUCRĂRI INEDITE
DE
GEORGE ENESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU



Sup.
1958/7

CUPRINS

Pag.

IMPROMPTU CONCERTANT 3

SILENCE !... *(Text : Albert Samain)* 16

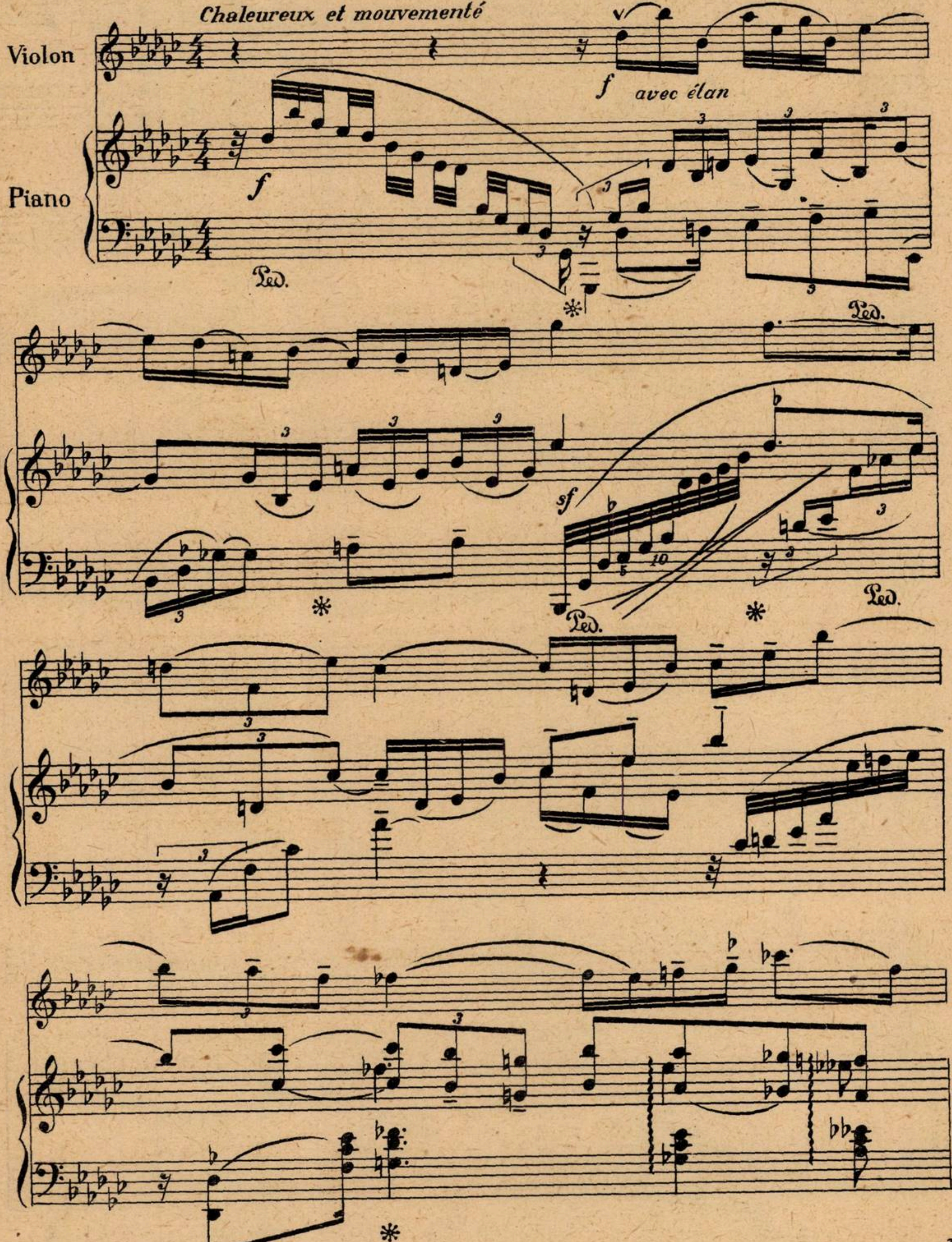
1958

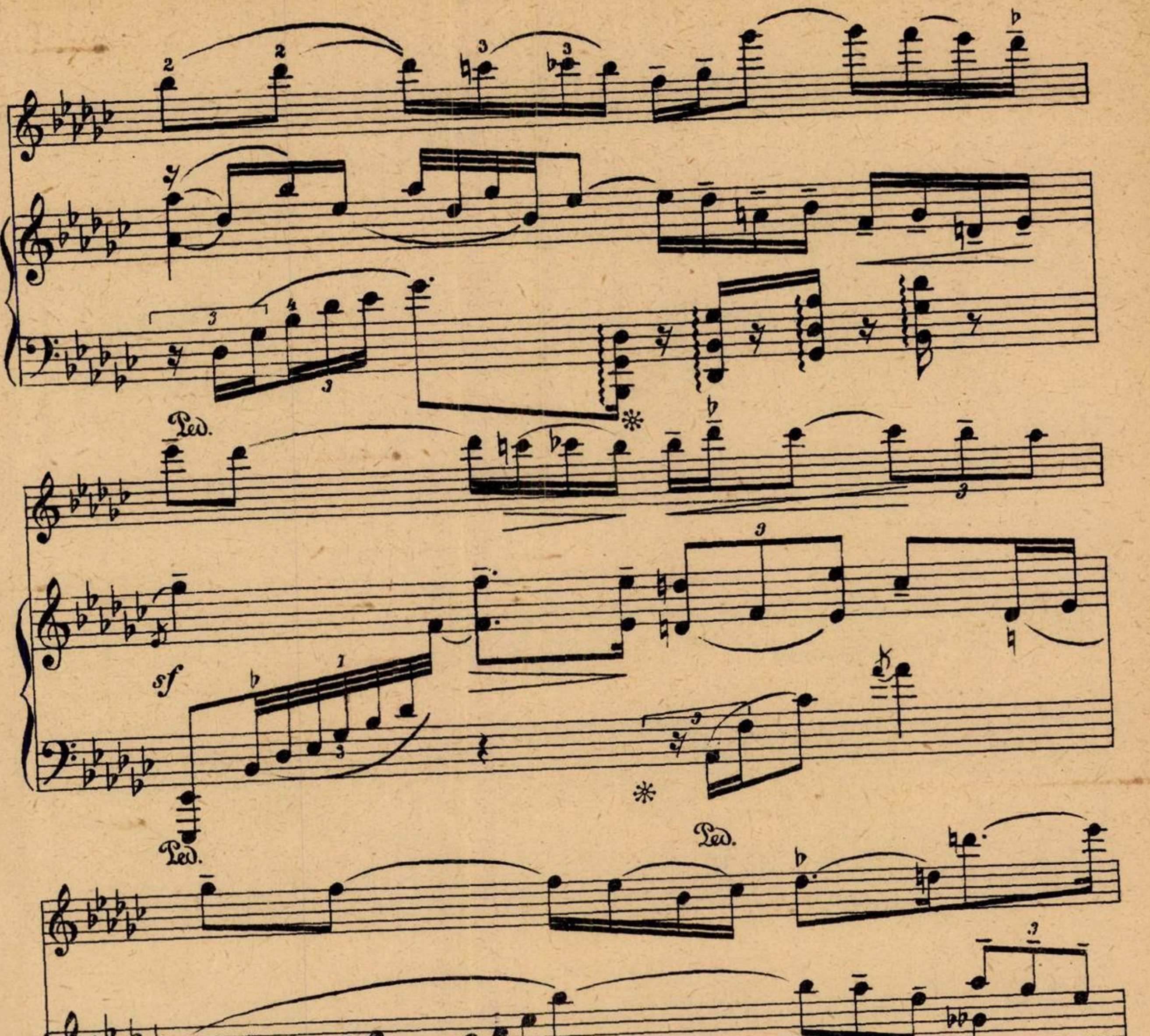
SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 7

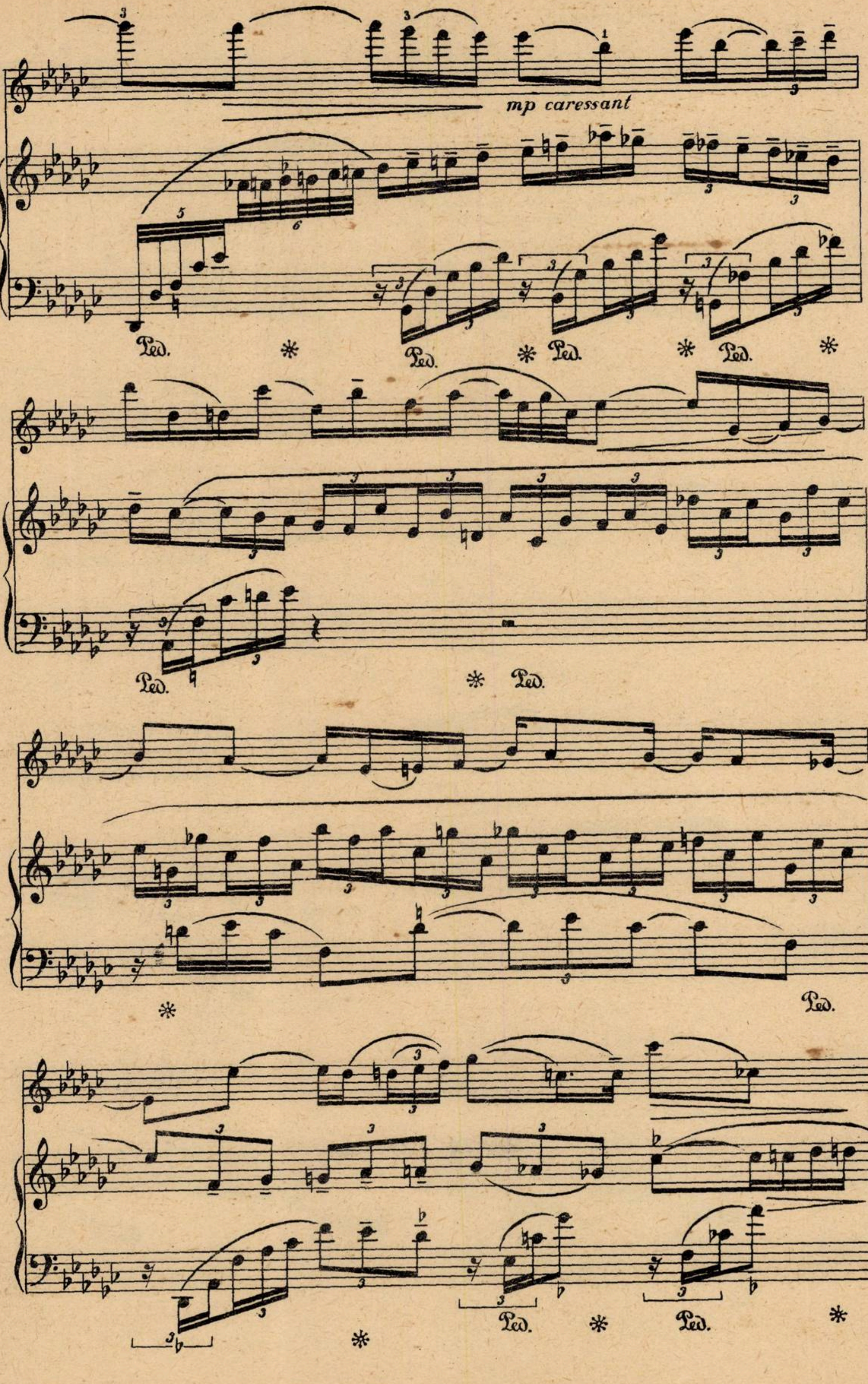
IMPROMPTU CONCERTANT

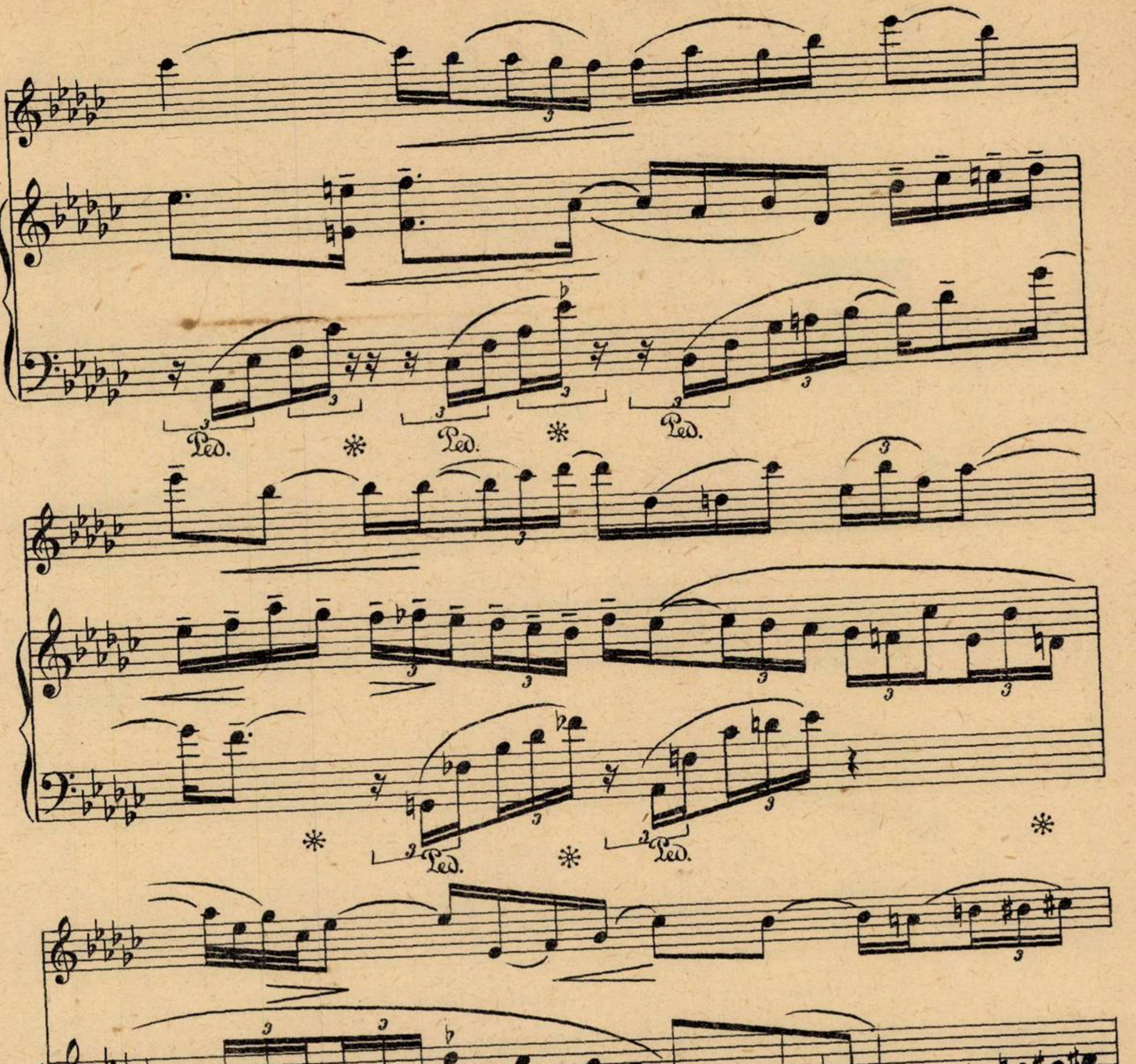
POUR VIOLON ET PIANO

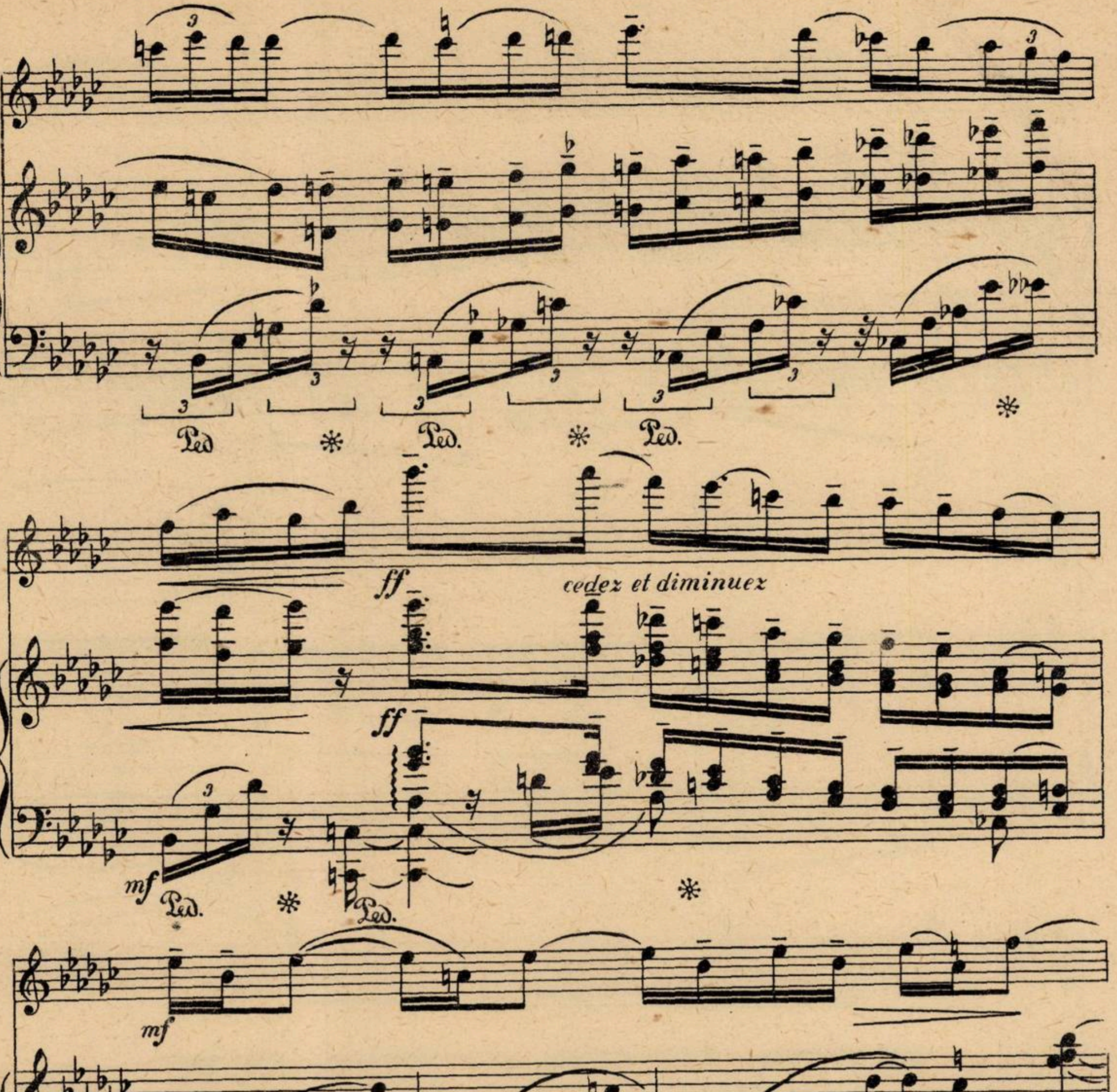
GEORGE ENESCU

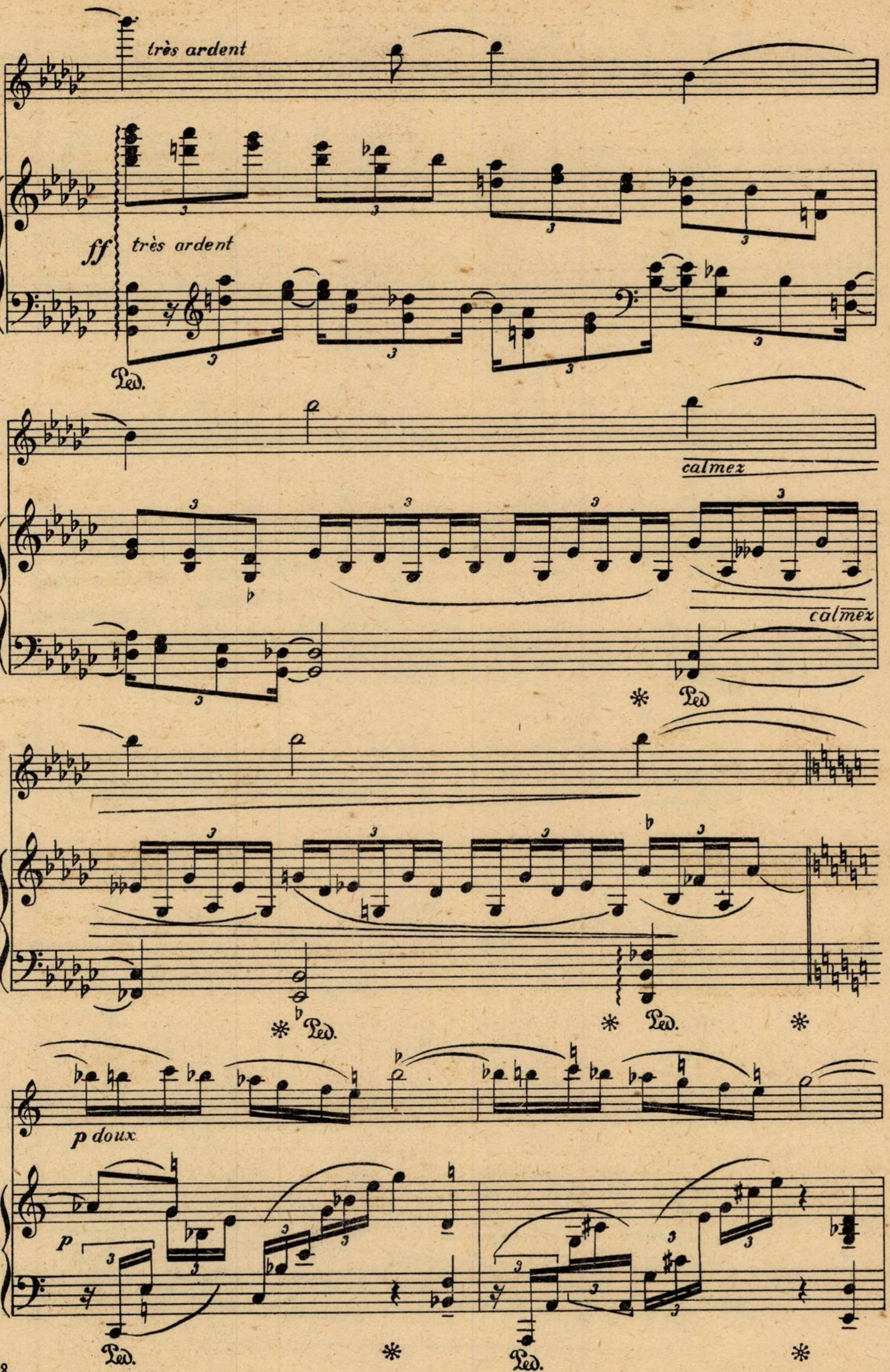

Chaleureux et mouvementé
Violon
Piano
f
avec élan
Ped.
sf
*

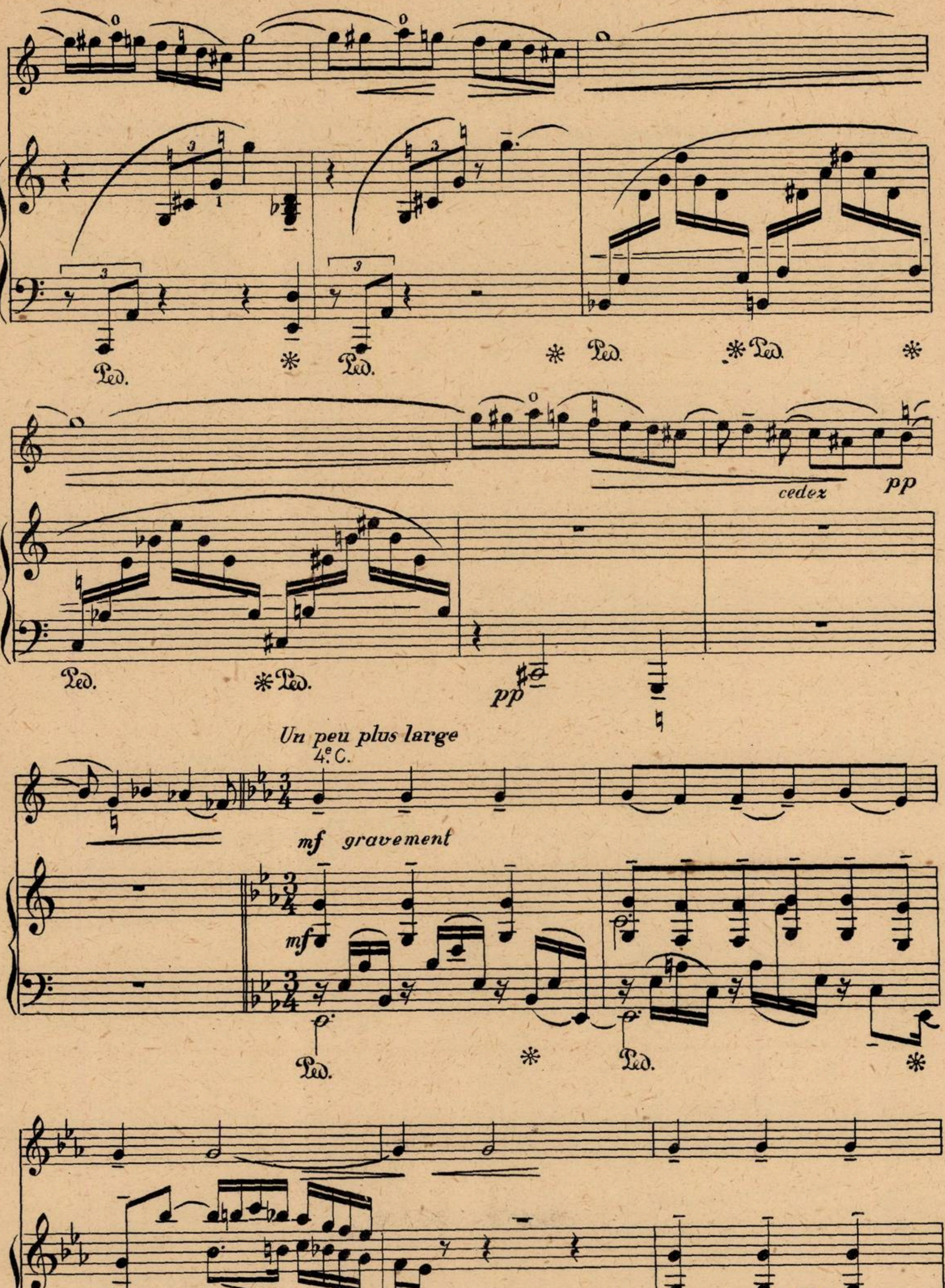

Ped.
sf
Ped.
Ped.
sf
Ped.
mp
Ped.
Ped.
Ped.

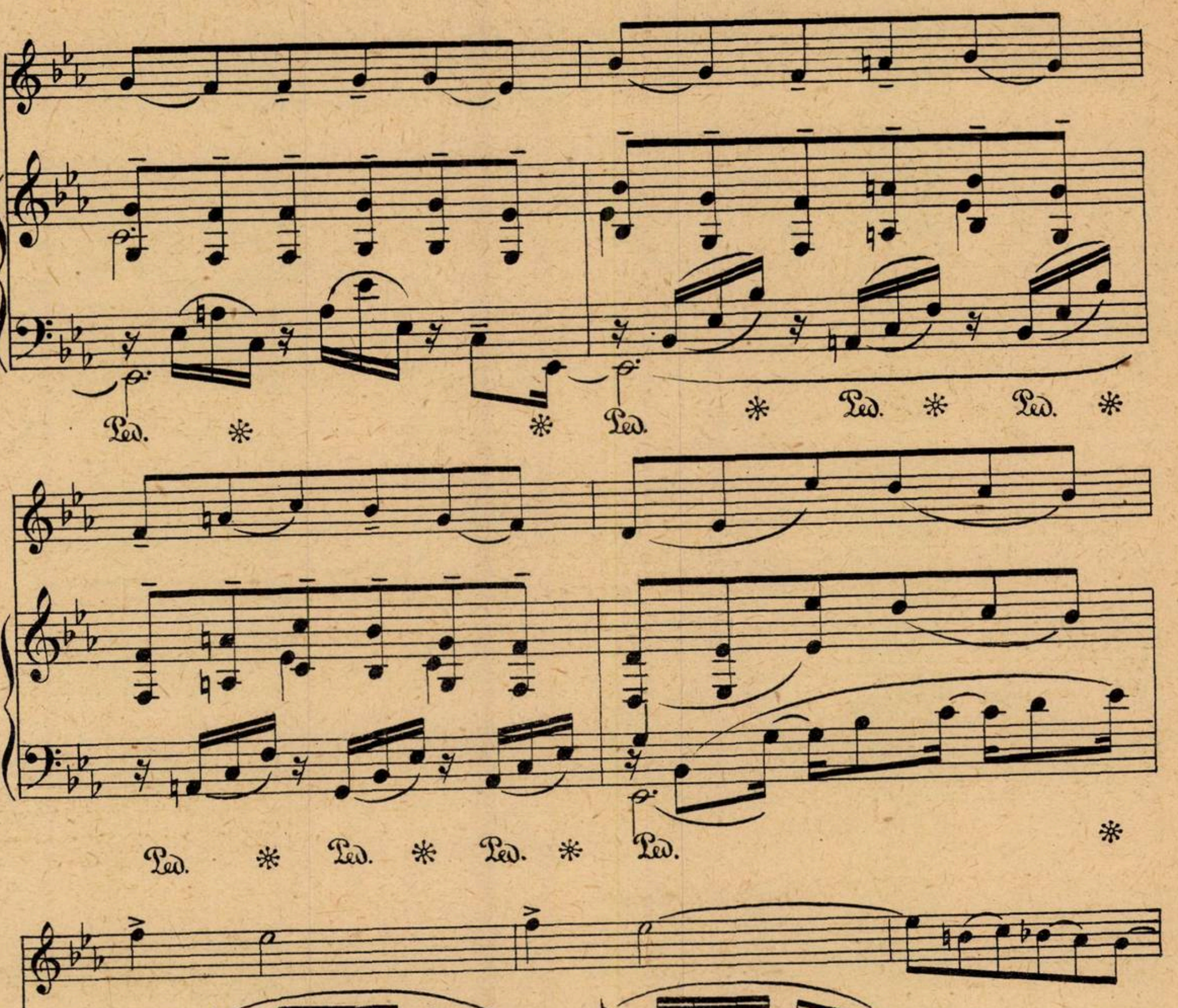

mp caressant
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

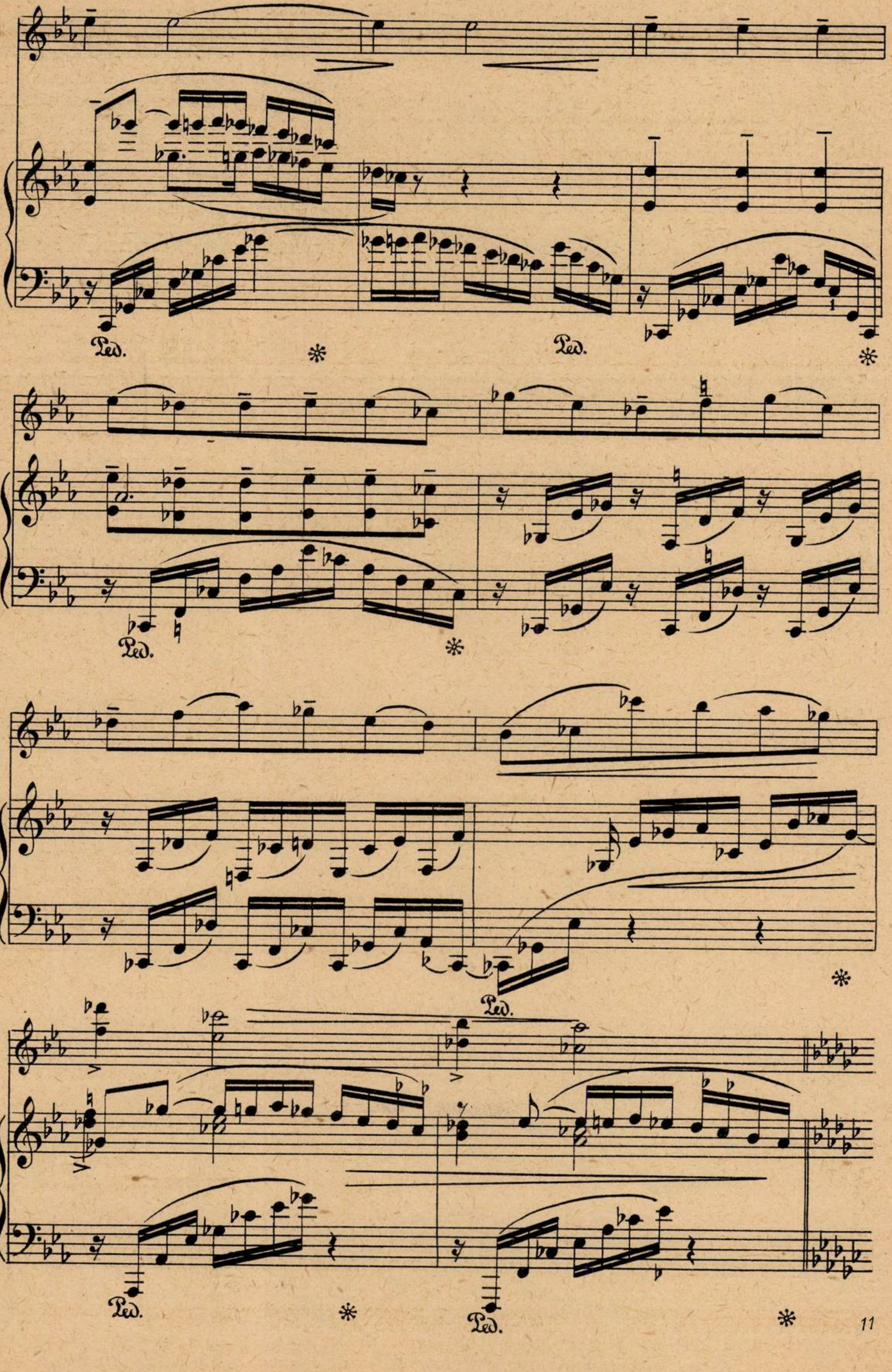

Ped.
augmentez et animez

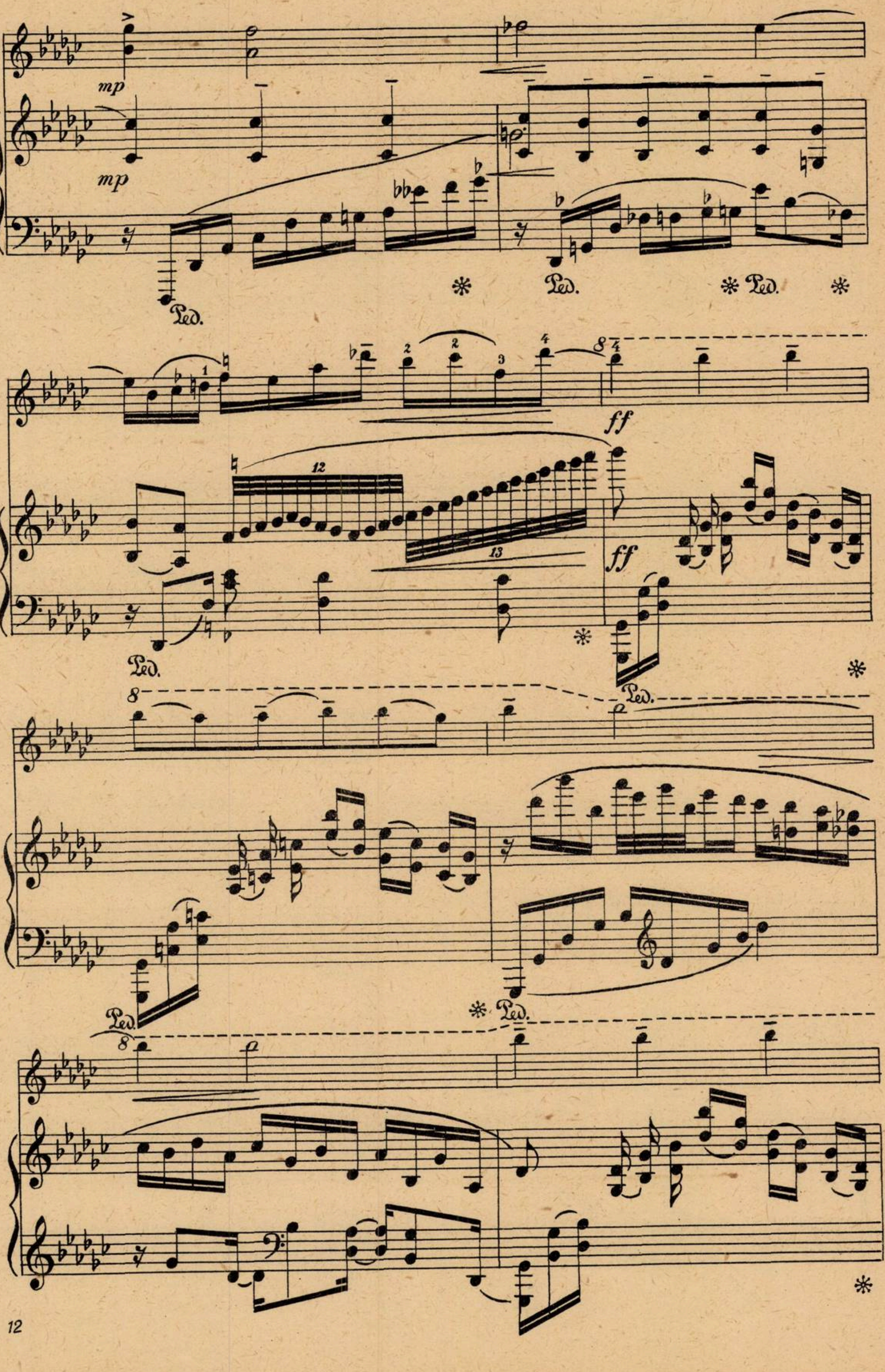

Ped.
ff
cedez et diminuez
mf
vibrant
8

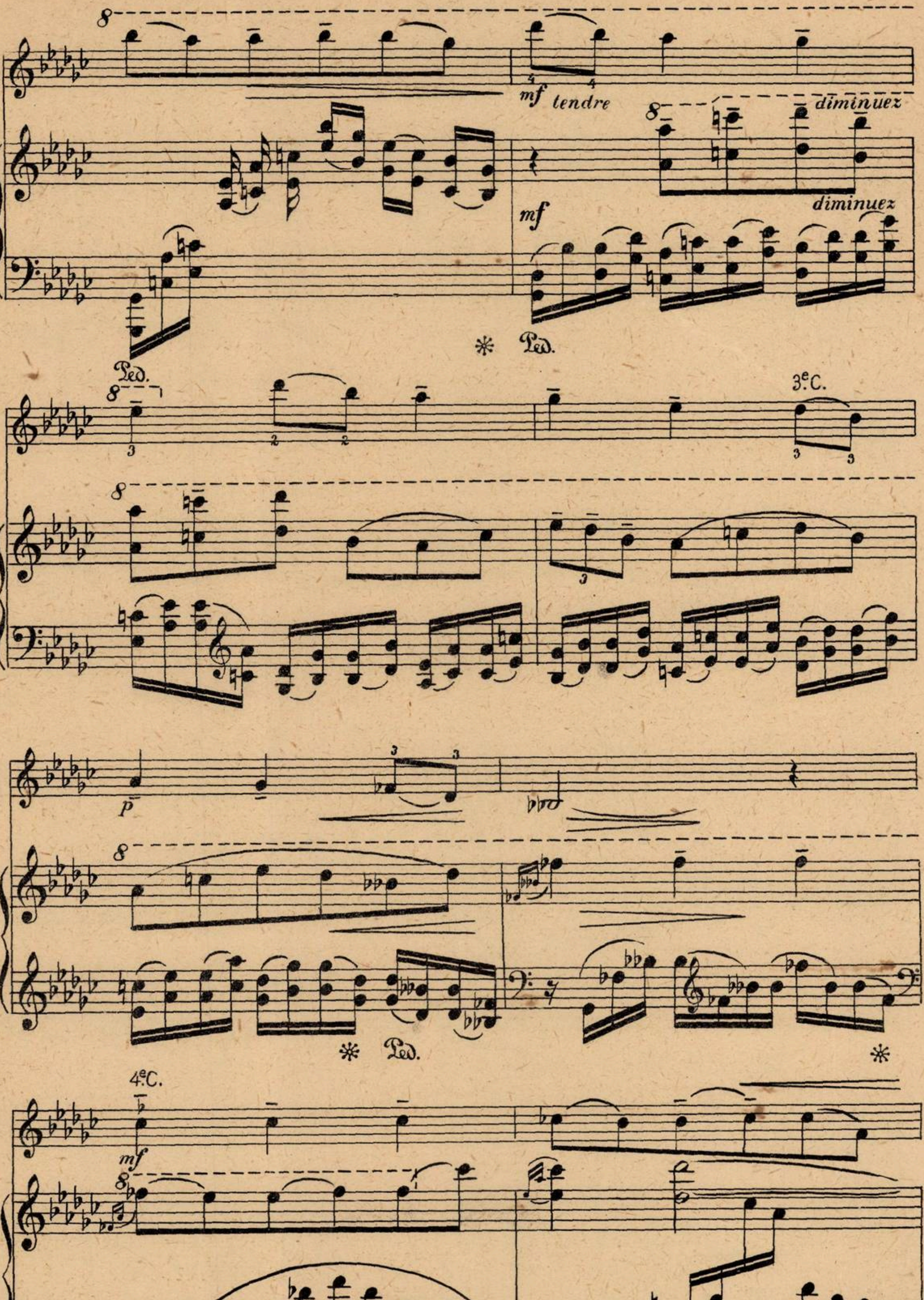

très ardent
ff
très ardent
Ped.
calmez
calmez
Ped
Ped.
Ped.
p doux
p
Ped.
Ped.

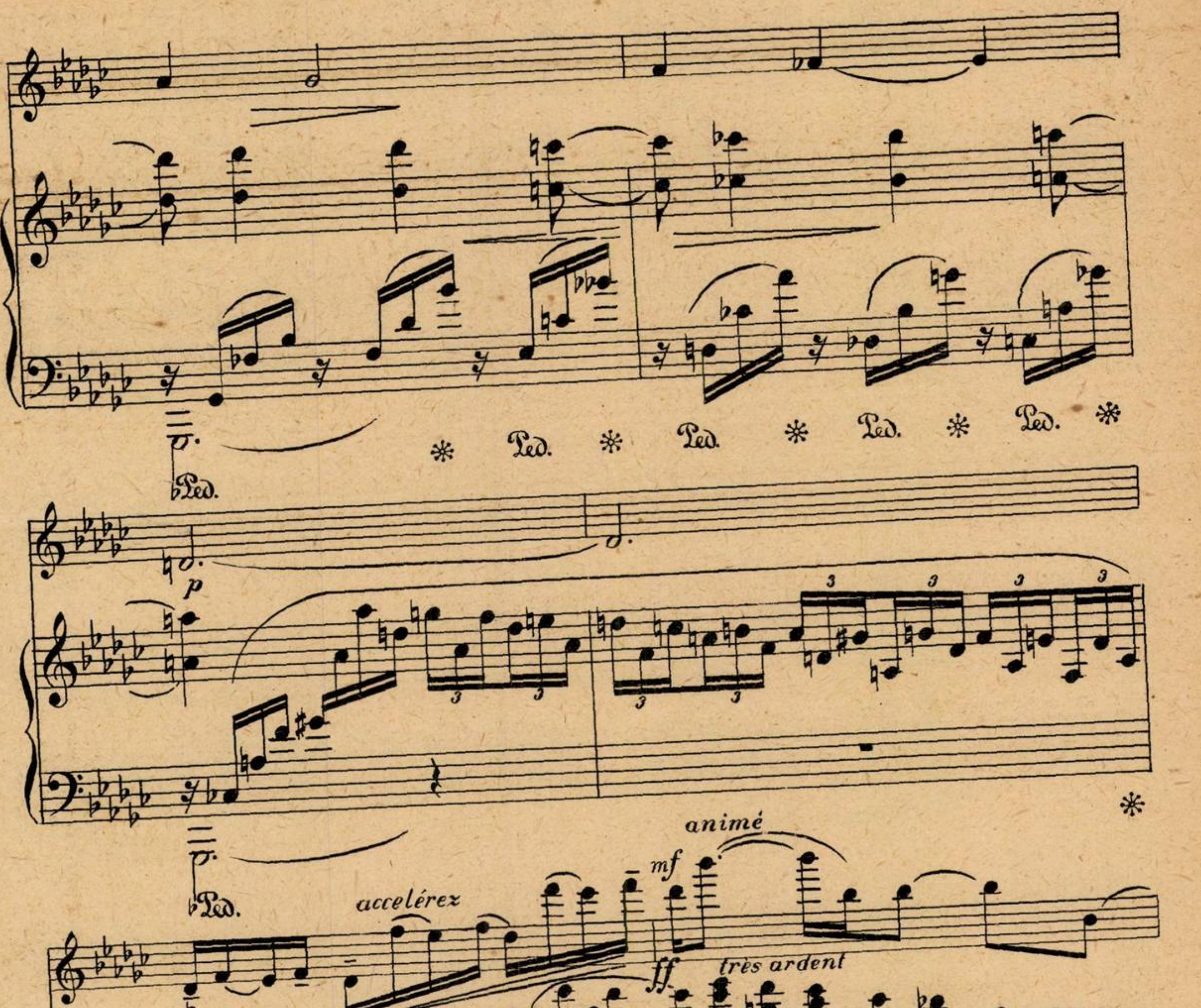

cedez
pp
Un peu plus large
4e C.
mf gravement
mf
Ped.
pp

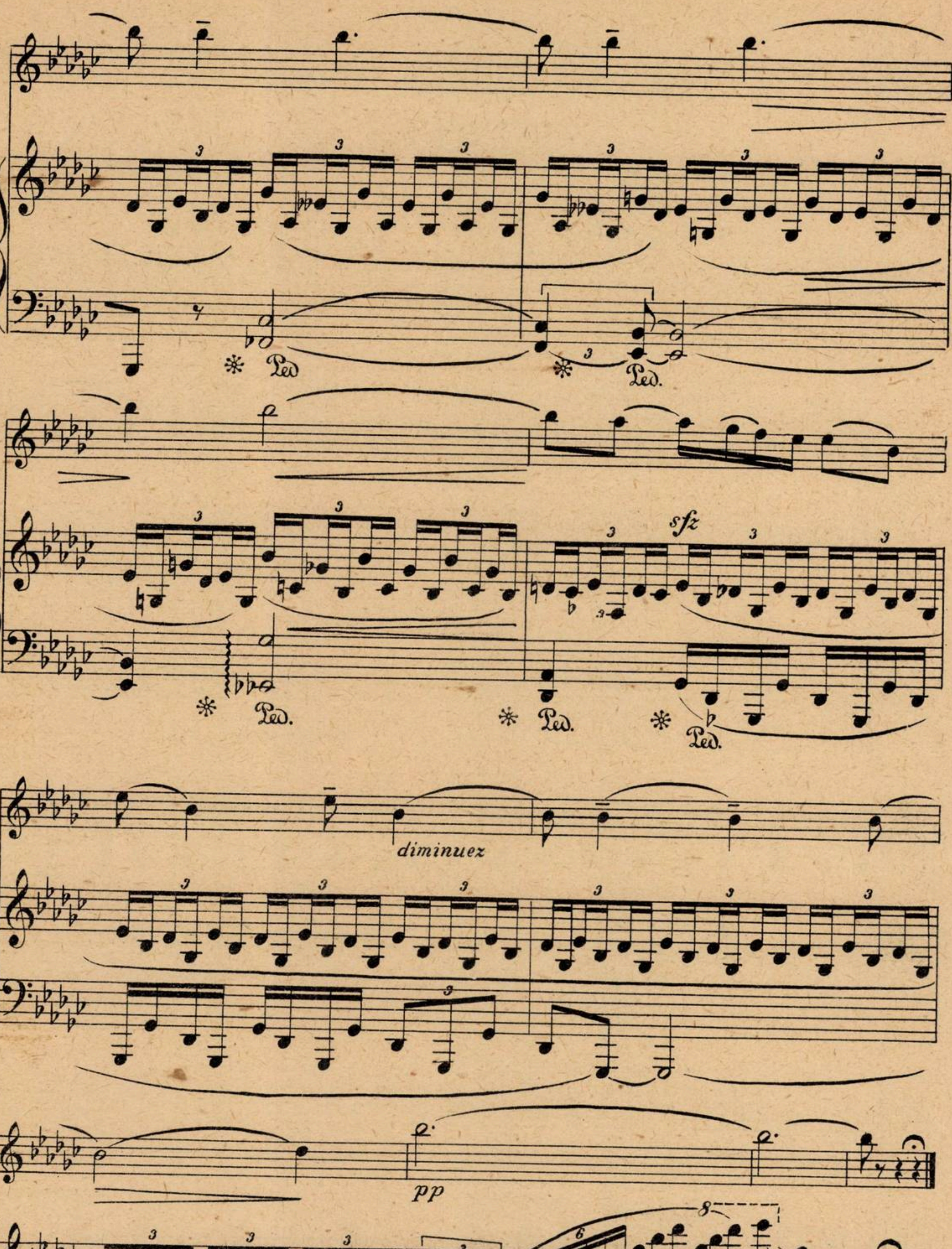

Ped.
*
f
1


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


mp
mp
Ped.
ff
ff


8
mf tendre
diminuez
mf
diminuez
Ped.
Ped.
3e C.
p
Ped.
4e C.
mf
Ped.
Ped.

Ped.
p
animé
mf
accélérez
ff
très ardent
accélérez
ff très ardent
Ped.

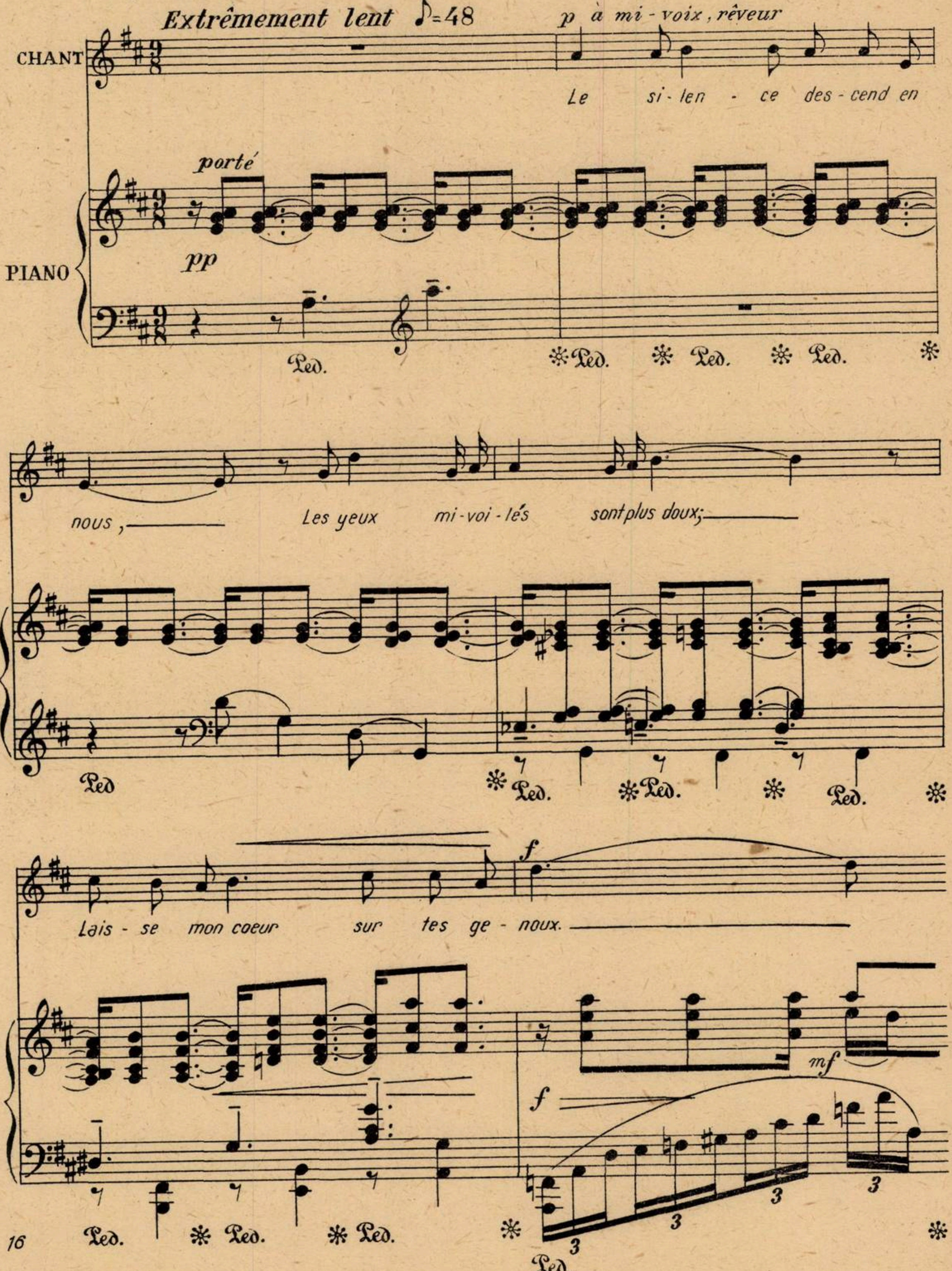

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
sfz
Ped.
diminuez
pp
pp
8

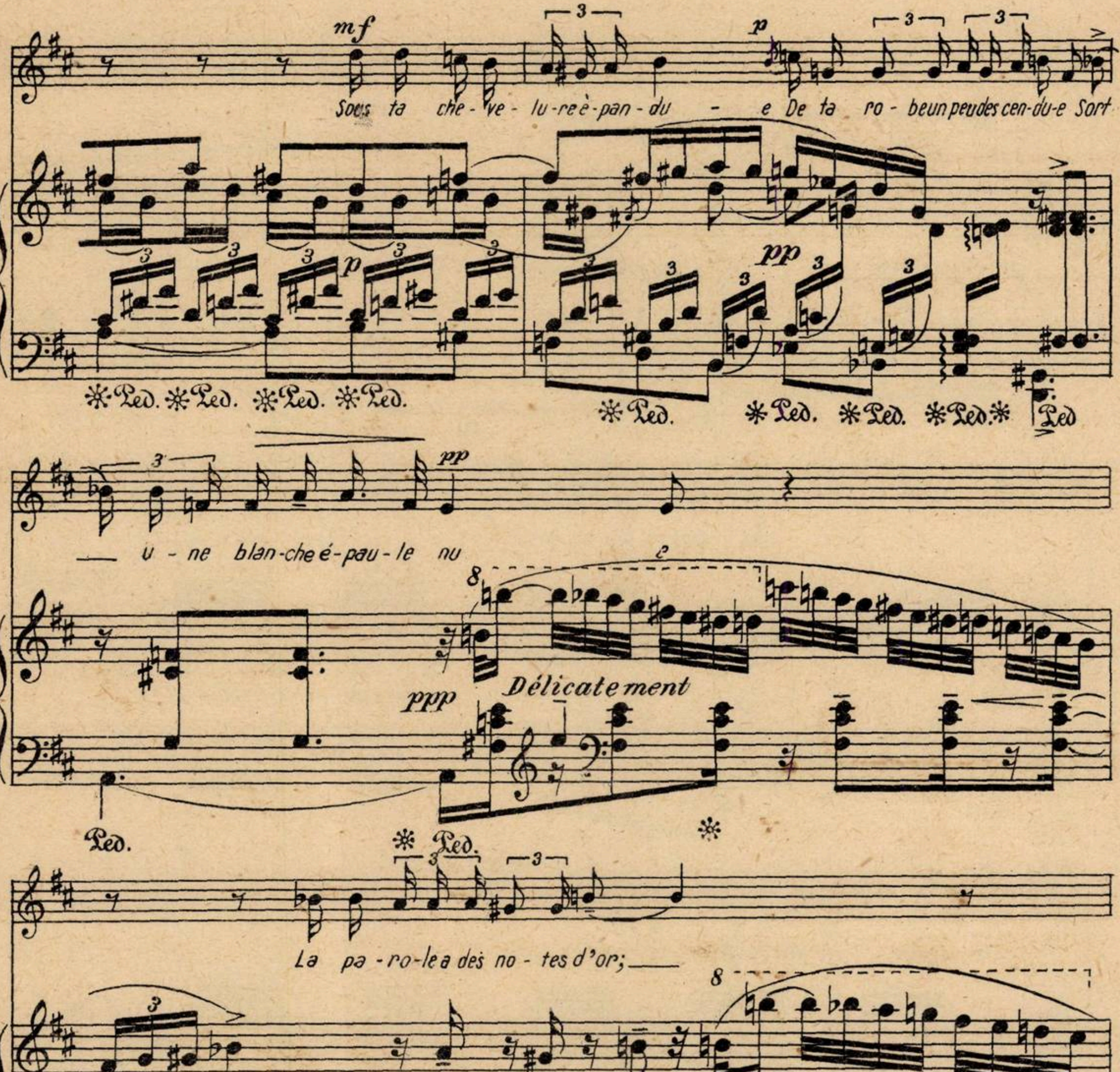
Pour Mademoiselle Victoire Peridé.

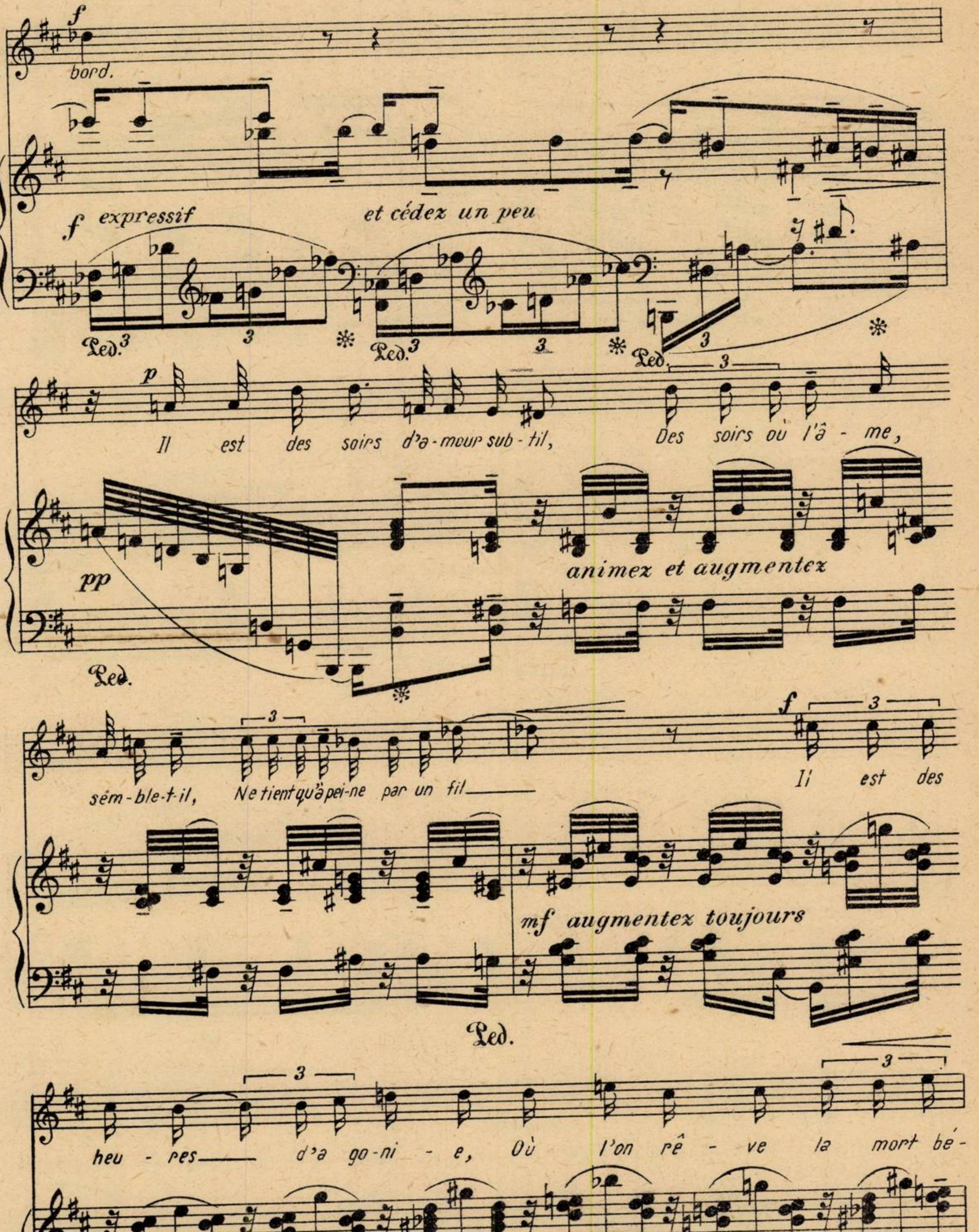
SILENCE !...

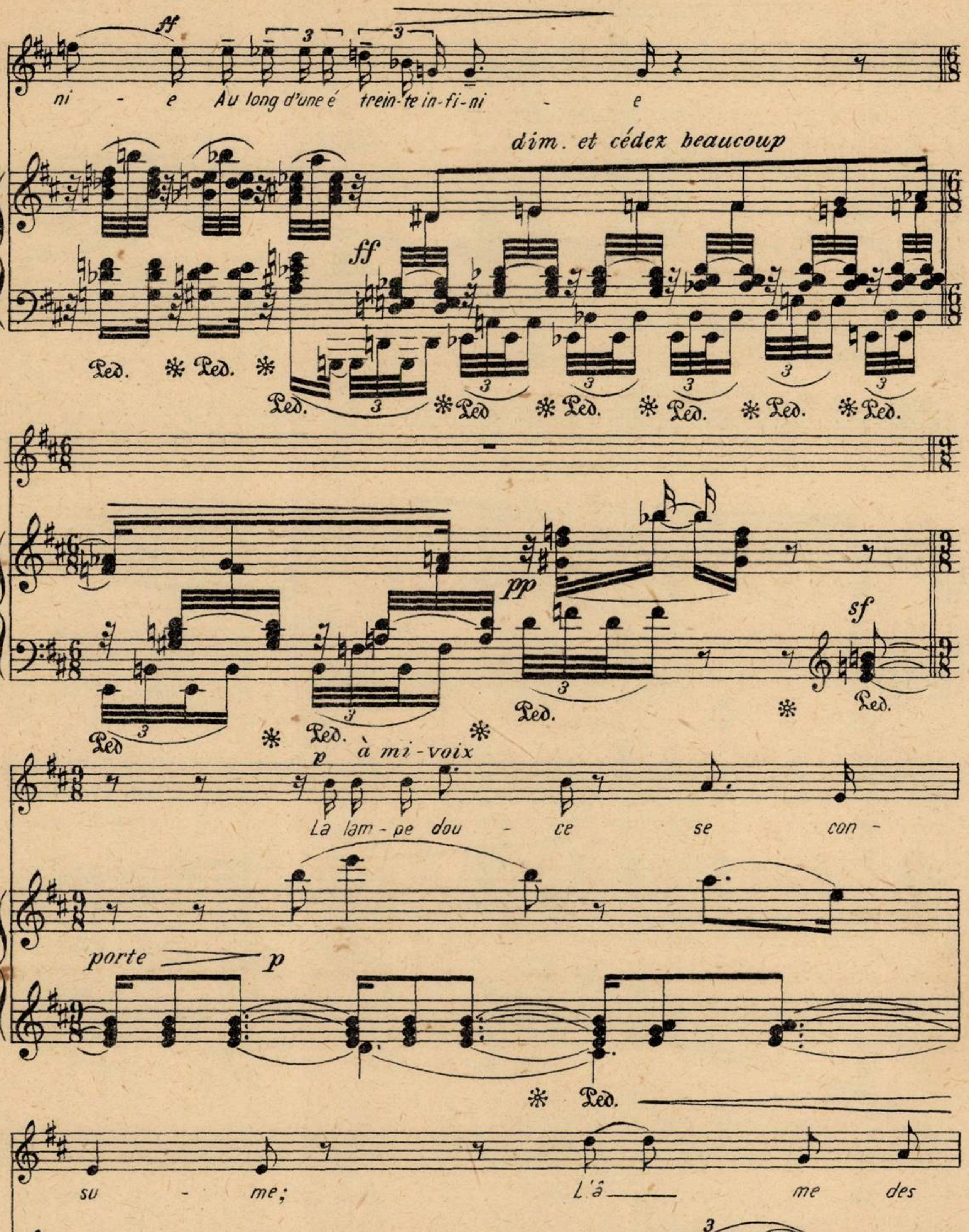
ALBERT SAMAIN
(AU JARDIN DE L'INFANTE)

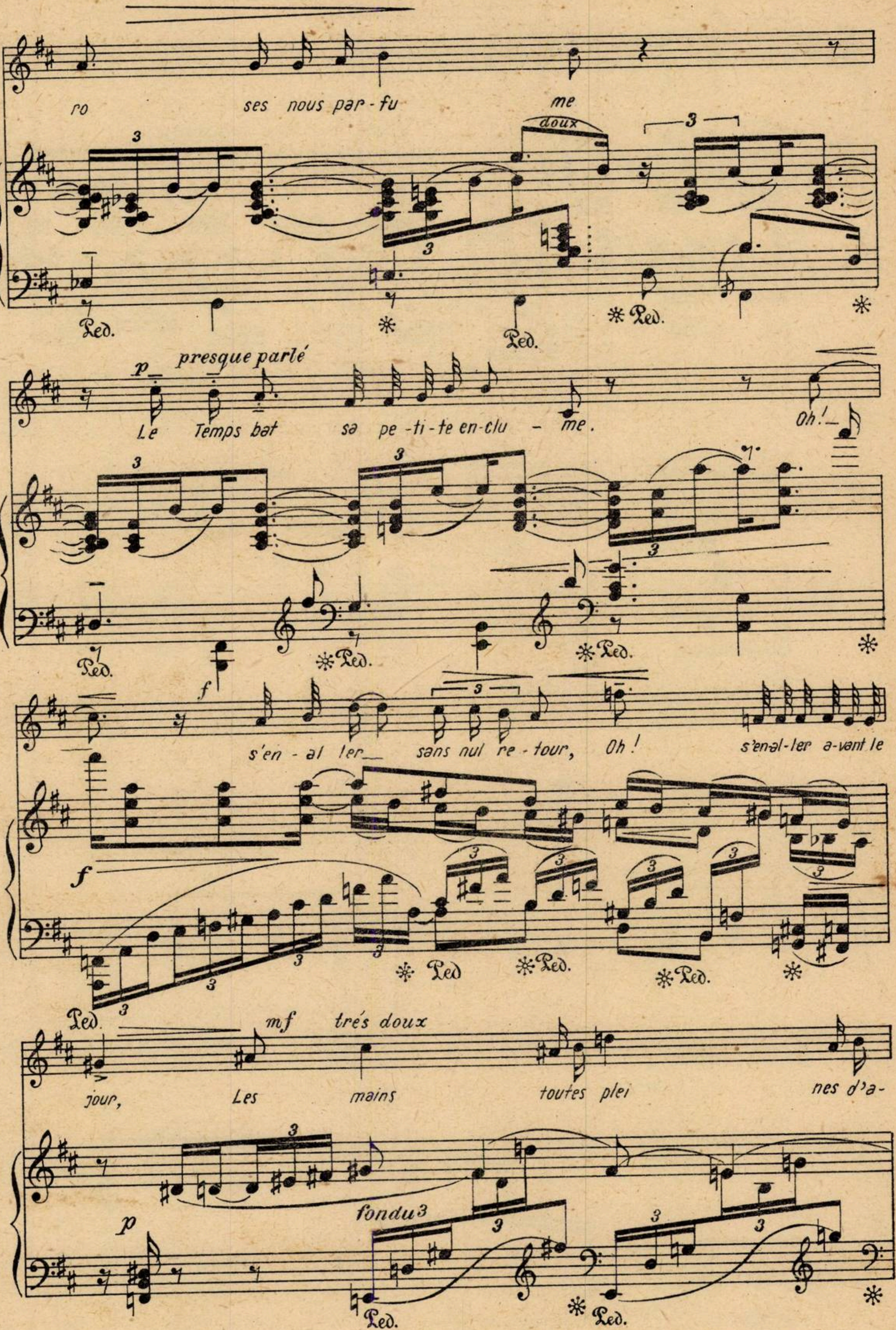
GEORGE ENESCU

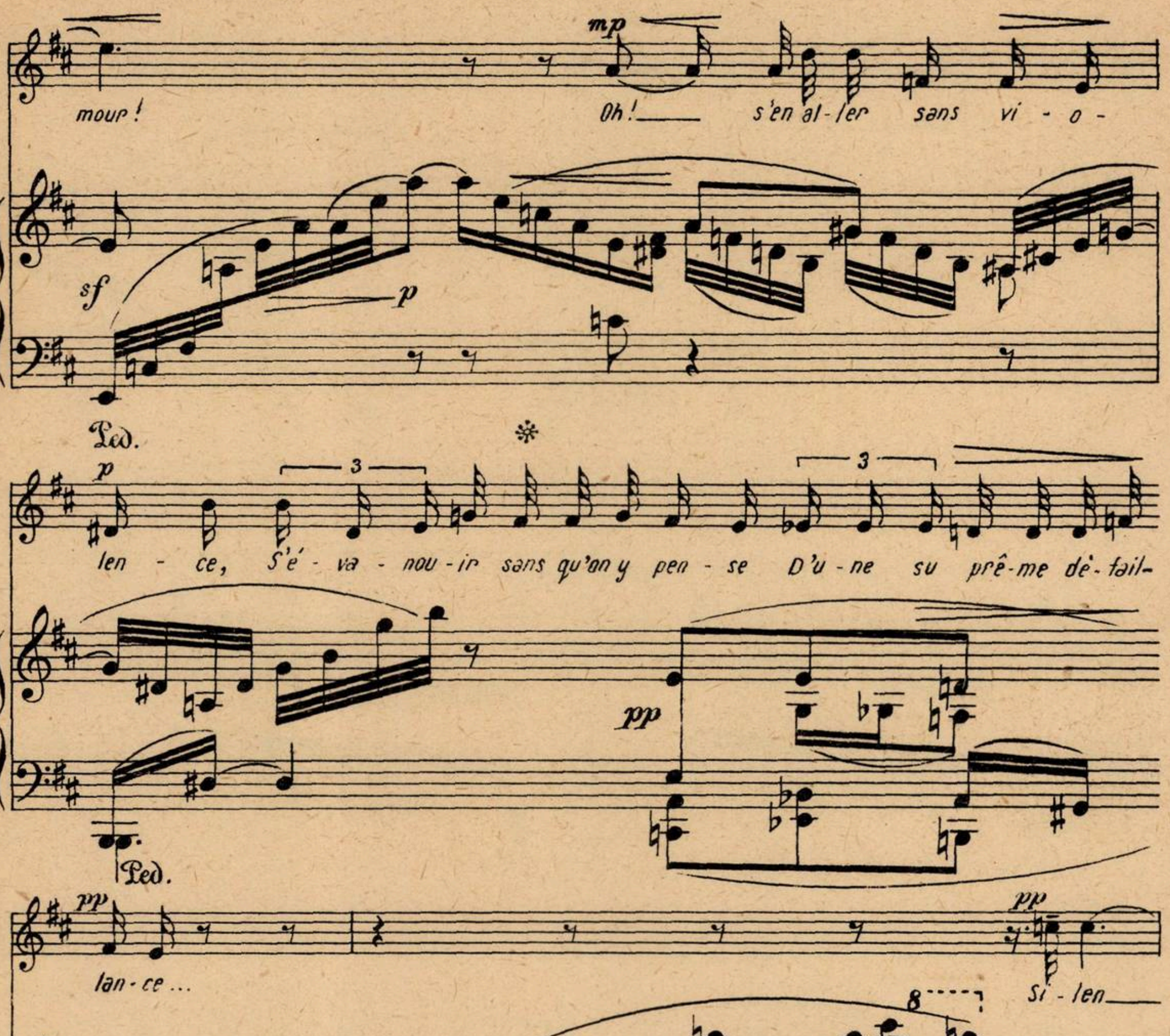

Extrêmement lent ♪=48
p à mi-voix, rêveur
CHANT
PIANO
porté
pp
Le si-len-ce des-cend en
nous, Les yeux mi-voi-lés sont plus doux;
Lais-se mon coeur sur tes ge-noux.
f
mf
3
Ped.

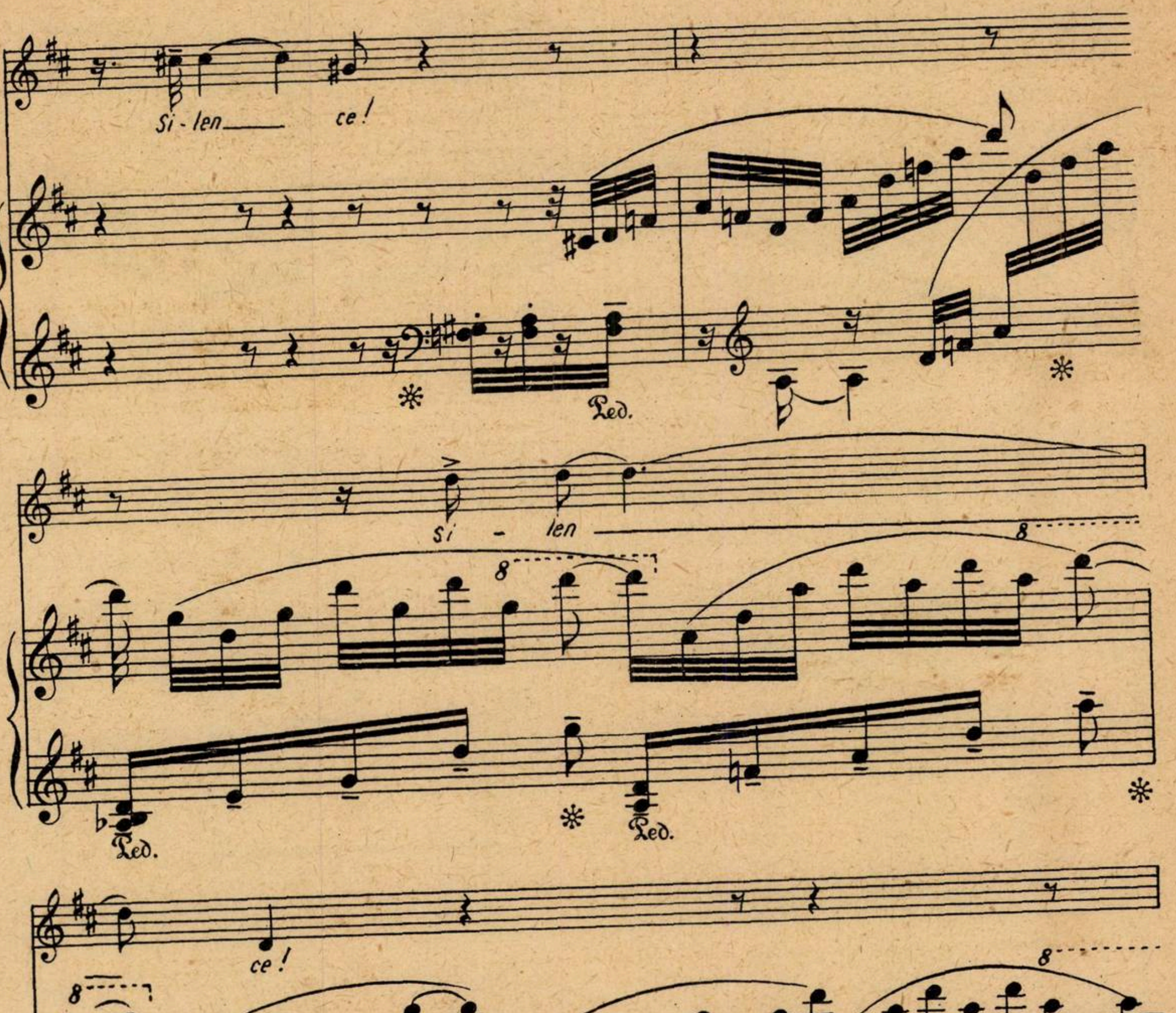

mf
Sous ta che-ve-lu-re é-pan-du - e De ta ro-be un peu des-cen-du-e Sort
p
pp
Ped.
— u-ne blan-che é-pau-le nu e
pp
ppp
Délicatement
La pa-ro-le a des no-tes d'or; —
hésitant
Le si-len-ce est plus en-cor — Quand — les coeurs sont pleins jus-qu'au
augmentez
5


f
bord.
f expressif
et cédez un peu
Ped.
Ped.
Ped.
p
Il est des soirs d'a-mour sub-til, Des soirs où l'â-me,
pp
animez et augmentez
Ped.
sem-ble-t-il, Ne tient qu'à pei-ne par un fil
f
Il est des
mf augmentez toujours
Ped.
heu-res d'a-go-ni-e, Où l'on rê-ve la mort bé-
Ped.
Ped.
Ped.


ff
ni - e Au long d'une é trein-te in-fi-ni - e
dim. et cédez beaucoup
ff
Ped. ✱ Ped. ✱
Ped. ✱ Ped ✱ Ped. ✱ Ped. ✱ Ped. ✱ Ped.
pp
sf
Ped ✱ Ped. ✱ Ped. ✱ Ped.
p à mi-voix
La lam-pe dou - ce se con -
porte p
✱ Ped.
su - me; L'â me des
pp
✱ Ped. ✱


ro ses nous par-fu me
doux
presque parlé
p
Le Temps bat sa pe-ti-te en-clu - me.
Oh!
f
s'en - al ler sans nul re - tour, Oh! s'en-al-ler a-vant le
jour,
mf très doux
Les mains toutes plei nes d'a-
p
fondu
Ped.


mour! Oh! s'en al-ler sans vi-o-
len-ce, S'é-va-nou-ir sans qu'on y pen-se D'u-ne su-prê-me dé-fail-
lan-ce...
si-len
ce!...
mp
sf
p
pp
ppp
Ped.
8


Si - len ce!
Ped.
si - len
8
ce!
8
3
Ped.
8
3
pppp
Ped.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani nr. 18-20

Telefon:
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 193

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20
Telefoane:
5.21 19
5.78.32

Lei 5

MUZICA

8

1958

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII AUGUST 8/1958

Izvorul viu al muzicii noastre

August 23...

Cea mai mare sărbătoare naţională a poporului nostru glorifică eliberarea ţării de sub jugul fascist.

La 23 August 1944, forţele patriotice populare, soldaţi, ofiţeri şi generali patrioţi din armată au înfăptuit — sub conducerea Partidului Comunist Romîn şi în condiţiile create de înfrîngerile pricinuite trupelor hitleriste de către glorioasa armată sovietică — insurecţia armată care a dus la răsturnarea dictaturii militar-fasciste, la ieşirea ţării din războiul hitlerist şi a însemnat începutul revoluţiei populare.

In perspectiva dezvoltării istorice a Romîniei spre socialism, semnificaţia acestei zile sporeşte necontenit. Ea a creat condiţiile necesare răsturnării claselor exploatatoare şi trecerii la regimul de democraţie populară, formă a dictaturii proletariatului. Numai în chipul acesta a fost posibilă ieşirea ţării noastre din starea de înapoiere economică şi de înfeudare faţă de monopolurile imperialiste, care au adus masele de oameni ai muncii într-o stare de mizerie, ce a culminat în anii războiului antisovietic.

Aniversarea eliberării patriei noastre prilejuieşte an de an bilanţuri tot mai edificatoare pentru dezvoltarea ei economică şi culturală. Sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn au avut loc mari prefaceri care au schimbat faţa ţării şi au creat baza materială a revoluţiei culturale. Succesele dobîndite în crearea unei puternice industrii socialiste, precum şi în transformarea socialistă a agriculturii au scos masele din starea de înapoiere, de mizerie şi ignoranţă în care au fost ţinute atîta amar de vreme, sub regimul burghezo-moşieresc. In aceste împrejurări, dezvoltarea unei culturi noi care să slujească intereselor clasei muncitoare a devenit o cauză a intelectualităţii noastre educată şi condusă de Partid.

Această cultură se deosebeşte radical faţă de cea a trecutului prin aceea că aşează la temelia ei principiul leninist al partinităţii în activitatea de creaţie şi cercetare. In acest fel, Partidul a deschis o uriaşă perspectivă tuturor oamenilor de artă şi ştiinţă, hotărîţi să-şi pună toată forţa şi talentul în slujba poporului. Dacă altădată, creatorul era aservit la ceea ce Lenin a numit „dependenţa camuflată" faţă de „sacul cu bani", astăzi el îşi întăreşte tot mai mult conştiinţa finalităţii înalte a actului său de creaţie, chemat să răspundă năzuinţelor poporului muncitor.

In anii de după eliberare, realismul socialist a devenit principala metodă de creaţie a artiştilor noştri. Ea le oferă posibilităţi, necunoscute în trecut, de afirmare a individualităţii lor creatoare. Această metodă, întemeiată pe învăţătura materialist-dialectică despre lume, despre societate, pune la îndemîna artistului unelte sigure în cercetarea vieţii şi oglindirea dezvoltării ei revoluţionare. Inarmaţi cu metoda realismului socialist, oamenii noştri de artă au creat opere valoroase şi de un bogat conţinut de idei. Altădată, înflorirea artei multor creatori de talent a fost stînjenită de poziţia ideologică a burgheziei reacţionare. Avîntul creaţiei lor era frînat fie pentru că ei înşişi erau stăpîniţi de strîmte preocupări de meşteşug, fie că în numele aşa-zisei „libertăţi de creaţie", erau prinşi în lanţurile relaţiilor burghezo-afaceriste şi cădeau victime meschinelor interese comerciale ale negustorilor de artă ai trecutului.

Izvorul inspiraţiei artistice este şi trebuie să fie astăzi viaţa poporului - constructor al socialismului. Pe planul artei patriotice, progresiste, legată de popor, muzicienii noştri au o pildă vie în lupta şi strădaniile înaintaşilor. Preluarea şi reconsiderarea moştenirii culturale iniţiate şi conduse de Partid, constituie o acţiune de mare însemnătate naţională, o sursă bogată de învăţăminte. In patriotismul militant, în apropierea faţă de popor, în slujirea idealurilor lui de eliberare naţională şi socială — trăsături caracteristice artiştilor noştri progresişti din trecut — avem datoria să vedem azi un cald îndemn.

Pe vremea asupririi burghezo-moşiereşti, artişti progresişti ca Musicescu, Flechtenmacher, Caudella, Stephănescu, Dima, Mureşanu, Vidu, Cucu, Brediceanu, ca marele nostru Enescu, şi compozitori din generaţiile următoare au depus sforţări încordate pentru izbînda muzicii romîneşti. Lupta muzicienilor înaintaşi pentru o muzică cu conţinut patriotic şi de protest social, în spiritul năzuinţelor pe care masele şi le puneau în revoluţia de la 1848; înfruntarea închisorilor regimurilor asupritoare de către Ciprian

Porumbescu, Dima, Vidu; activitatea dusă de Stephănescu, ca animator al operei romîneşti, desconsiderată de către oficialitatea burgheză; promovarea unei creaţii naţionale, legată de popor, de către George Enescu şi muzicienii generaţiilor următoare — au păstrat mereu vie făclia artei realiste, inspirată din viaţa şi tradiţiile de luptă ale poporului. Cu atît mai luminoasă este pilda lor cu cît ei şi-au dus activitatea în pofida dispreţului şi chiar a ostilităţii regimurilor exploatatoare. Nu o dată, condiţiile vitrege în care au creat i-au făcut să se expatrieze sau le-au irosit forţele în lupta grea pentru existenţă.

Cu totul alta este situaţia muzicienilor noştri de azi. Spre deosebire de înaintaşi, artistul din statul democrat-popular cunoaşte roadele eliberării de sub jugul dominaţiei burghezo-moşiereşti, realitate vie a mersului biruitor spre socialism. El cunoaşte rolul şi însemnătatea artei în viaţa socială. Creaţia sa este chemată să se adreseze, cu mijloace limpezi, accesibile, realizate cu înaltă măiestrie, celor mai largi mase de oameni ai muncii. De aceea el nu poate şi nu trebuie să rămînă indiferent faţă de ceea ce exprimă arta sa. Situîndu-se conştient pe poziţii partinice, artistul de tip nou este chemat să încredinţeze artei sale un mesaj înaintat, capabil să educe masele, să le mobilizeze la o participare activă în viaţa socială, să le dea o aleasă desfătare. Acest ţel, artistul vremii noastre îl poate sluji numai păstrînd legătura strînsă cu viaţa, cu realităţile construcţiei socialiste, unde va descoperi neîncetat noul care înmugureşte şi se dezvoltă sub ochii săi. Ochiul artistului, desluşind tot ceea ce reprezintă noul faţă de trecut, va putea astfel să îmbrăţişeze în opera sa nu numai prezentul ci şi perspectiva viitorului. El va înfăţişa dimensiunile epocale ale prefacerilor din conştiinţa oamenilor, avîntul lor neîncetat spre împlinirea îndatoririlor măreţe ce le stau în faţă, lupta lor necruţătoare împotriva a tot ceea ce reprezintă rămăşiţele vechiului. Aşa cum arată tov. Gh. Gheorghiu-Dej în raportul Comitetului Central la Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, „Realismul socialist exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţele de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi. Poporul cere scriitorilor şi artiştilor, opere care să înfăţişeze esenţa, fenomenele social-istorice desscrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăţia ei, inepuizabilă, înainte de toate, să înfăţişeze uriaşa muncă creatoare prin care poporul construieşte noua orînduire şi se transformă el însuşi".

Ca artişti cetăţeni, creatorilor pe tărîmul muzicii le revine în acest sens un important rol în desăvîrşirea revoluţiei culturale din ţara noastră. Partidul şi Statul democrat-popular au asigurat toate condiţiile morale şi materiale pentru desfăşurarea unei rodnice activităţi muzicale. Înalta preţuire exprimată prin titlurile de merit, ordine şi medalii, premii de stat etc. aşează pe muzicienii de valoare ai ţării la locul meritat pentru activitatea lor creatoare pusă în slujba poporului. Fondul Muzical, legea drepturilor de autor, casele de creaţie — sînt doar cîteva din căile prin care muzicienii sînt astăzi eliberaţi de grijile materiale care altădată le iroseau forţele.

Creată şi îndrumată de Partid, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. este forul de dezbatere colectivă a problemelor de orientare şi sprijin ale creatorilor noştri, de mobilizare a lor pentru împlinirea rosturilor înalte ale muzicii romîneşti contemporane. Ducînd cuvîntul Partidului în rîndurile muzicienilor, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. stimulează în permanenţă creaţia originală, inspirată din actualitate, din trecutul glorios al luptei poporului. O seamă de lucrări şi manifestări muzicale din anii democraţiei populare ilustrează izbînzile obţinute.

Eroismul luptei poporului pentru libertate, perspectiva luminoasă a acesteia în condiţiile conducerii ei de către partidul clasei muncitoare, frumuseţea vieţii noi, creatoare, a poporului eliberat sînt cîntate în oratoriile „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, „1907" de Alfred Mendelsohn, „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga, în alte lucrări vocal-simfonice cum sînt „Balada pentru bariton, cor şi orchestră" de Mihail Jora, cantata „Glasul lui Lenin" şi „Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn, balada „Gheorghe Doja" de Constantin Pallade, poemul „Mama" de Matei Socor, cantata „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru, cantata „Pe Plaiuri Moldovene" de Viorel Doboş; în opere ca „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu; în baletele „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora şi „Haiducii" de Hilda Jerea; în Simfonia „Reconstrucţia" şi poemul-simfonic „Prăbuşirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, în uvertura „Într-o gospodărie agricolă colectivă" şi „Simfonia Republicii" de Nicolae Buicliu, „Uvertura prieteniei" de Mihail Andricu, suita simfonică „O zi de vară într-o gospodărie agricolă colectivă" de Zeno Vancea, în muzica unor filme ca: „Desfăşurarea", „În sat la noi", „Nepoţii gornistului", „Răsare soarele" de Ion Dumitrescu, „Mitrea Cocor" de Sabin Drăgoi, „Ogoare noi în lunca Prutului" de Sergiu Natra, „Ciulinii Bărăganului" de Radu Paladi, „Pasărea Furtunii" de Edgar Cosma, „Erupţia" de Theodor Grigoriu.

Lupta pentru pace şi-a găsit ecou în creaţii ca simfonia „Apelul păcii" de Alfred Mendelsohn, cantata „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, cantata „Cîntece de dragoste şi pace" de Zoltan Aladar.

Splendoarea bogățiilor patriei este redată în lucrări cum sînt suita simfonică „In Munții Apuseni" de Marțian Negrea, poemul simfonic „Drumul Dunării spre Mare" de Leon Klepper, în muzica unor filme ca „Muntele Retezat" de Ion Dumitrescu, „Delta Dunării" de Paul Constantinescu.

Cîntece de masă ca cele de Ioan Chirescu, Vasile Popovici, Alfred Mendelsohn, Radu Paladi, Teodor Bratu, Anatol Vieru, Hilda Jerea, Ion Croitoru, Laurențiu Profeta, Constantin Palade, George Klein, Mauriciu Vescan, Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu, Vasile Timiș, Ana Severa Benția, Ileana Marinescu și cu caracter distractiv ca cele de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Henri Mălineanu, Nicolae Chirculescu, Elly Roman, Florentin Delmar, Aurel Giroveanu, Radu Șerban exprimă elanul creator al oamenilor de azi, satirizează rămășițele vechii mentalități față de muncă și viață.

Opereta noastră nouă a îmbrățișat de asemenea teme ale vieții de azi sau din trecutul de luptă al poporului. Cităm lucrări ca „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino, „Plutașii de pe Bistrița" de Filaret Barbu, „Culegătorii de stele" de Florin Comișel, „Vis de fericire" de George Klein.

Locul restrînselor manifestări muzicale ale trecutului, destinate unui cerc de inițiați a fost luat în anii democrației populare de o viață muzicală cu un conținut nou: acela al educației muzicale din ce în ce mai largi și înalte a poporului. Aceasta începe de la brigăzile artistice de agitație, care dau imbold muncii pe șantiere și la arii, de la soliștii și zecile de mii de coruri și orchestre de amatori — care ajung des să susțină concerte la radio și televiziune — și se întregește cu teatrele de operă și filarmonicile răspîndite pe întreg cuprinsul țării, ai căror soliști, dirijori, regizori, ansambluri au stîrnit o prețuire înaltă în țară și peste hotare. An de an se îmbogățește palmaresul premianților noștri la concursuri de creație (ca cel de la Moscova din 1957) și interpretare (ca cel de la Moscova din 1958, ca cele precedente din alte țări).

Nu s-a împlinit încă anul de cînd „Săptămîna Muzicii Romînești" din cadrul „Lunii Culturii" a prezentat unele din succesele recente ale creației și interpretării noastre și iată că Festivalul și Concursul internațional „George Enescu" se relevă ca un aspect de seamă al revoluției noastre culturale. Este primul festival muzical internațional desfășurat în țara noastră avînd semnificația marii înfloriri a culturii în condițiile construirii socialismului.

Aceste izbînzi nu sînt, nu pot fi îndestulătoare. Avîntul nestăvilit al poporului nostru pe drumul socialismului, înaintarea lui tumultuoasă spre noi condiții de viață, de cultură, lupta pentru pace, apropierea tot mai largă a oamenilor muncii de frumusețile artei cer din partea muzicienilor strădanii sporite pentru împlinirea cerințelor crescînde ale maselor.

Uniunea Compozitorilor cheamă pe membrii săi să îmbogățească cu și mai multă ardoare și pasiune genurile inspirate din viața clocotitoare a patriei. Ne trebuie cîntece noi, cantate, oratorii, care să slăvească eroismul făuritorilor socialismului, elanul lor creator. Omul marii noastre epoci n-a apărut încă pe scena operei naționale, n-a fost subiectul unor poeme de amploare așa cum merită. Dîrzenia, noblețea lui spirituală n-au zămislit îndeajuns de mărețe imagini în pagini simfonice și nici în liedul vocal.

Ne lipsesc încă lucrări de seamă în genul distractiv, de promenadă, este încă foarte slab reprezentată creația destinată diferitelor ansambluri și soliști din rîndul amatorilor.

Trebuie sporită preocuparea pentru o melodie generoasă, vie, care să cucerească inima ascultătorilor. Îmbrăcămintea armonic-orchestrală cu adevărat măiestrită are menirea să sporească strălucirea melodiei ca o montură bine aleasă pentru un diamant de preț, și nu s-o întunece.

Atracția către atematism, către un limbaj de neînțeles, cu împrumuturi din „arta" decadentă, cosmopolită este reflexul unei atitudini apolitice, obiectiviste și pînă la urmă neartistice, față de scopul educativ înalt al muzicii. Asemenea rămășițe ale vechii mentalități trebuie îndepărtate pentru totdeauna din calea artistului de azi din patria noastră.

Critica muzicală, care a obținut, de asemenea, în anii culturii noastre noi, succese demne de prețuire, este datoare să lupte cu mai multă fermitate pentru îndrumarea partinică a creației. Intîmpinînd cu dragoste tot ce este bun și sănătos în activitatea compozitorilor și interpreților, ea este chemată să dezvăluie lipsurile, să critice cu principialitate atitudini de superficialitate, de lipsă de răspundere a unora, să înlăture confuziile ideologice, să combată împăciuitorismul, ploconirea în fața curentelor antirealiste din Apus și a concepțiilor revizioniste din domeniul esteticii marxist-leniniste.

Poporul așteaptă de la fiecare muzician să-și dăruiască tot ce are mai bun pentru înflorirea culturii noastre socialiste. El alcătuiește astăzi publicul de milioane, un public tot mai exigent față de munca noastră.

Iată de ce, omagiul cel mai bun pe care muzicienii îl aduc, alături de întregul popor, Eliberării, este creșterea avîntului în creație, întărirea vigilenței față de ideologia străină marxism-leninismului, sporirea spiritului de răspundere în creație, strădania neîncetată pentru noi și mari izbînzi.

„MUZICA"

In întîmpinarea Festivalului Internațional „George Enescu"

Concursul Internațional „George Enescu", ce se va desfășura în acest început de toamnă, aici în București, are semnificația unui puternic imbold pentru toată mișcarea muzicală romînească. Contactul dintre candidații de peste hotare și cei de la noi se va concretiza într-un rodnic schimb de experiență pentru tinerii interpreți. In același timp, concursul este desigur un fericit prilej de cunoaștere și de adîncire a creației enesciene, pe cît de rafinată, pe atît de fidelă melosului popular.

Că această primă competiție internațională din țara noastră poartă numele lui George Enescu, a cărui prezență o simțim încă vie printre noi, mi se pare cea mai firească și sinceră cinstire a ilustrului muzician. Iar organizarea Festivalului concertistic, în cadrul căruia publicul va putea asculta interpreți reputați ai contemporaneității, este de asemenea un act de mare cultură.

Nădăjduiesc că participarea în acest festival a Filarmonicii de Stat „George Enescu" al cărei elan tineresc și plin de vigoare a cîștigat dragostea publicului nostru și simpatia celui de peste hotare, va adăuga noi lauri la reputația ei mereu în creștere.

Artist al Poporului
Laureat al Premiului de Stat
Director al Filarmonicii de Stat „George Enescu"

Personalitatea de compozitor a lui George Enescu își stabilește definitiv prestigiul în ansamblul muzicii contemporane.

Răsărită și crescută din sufletul poporului nostru, creația sa muzicală devine azi un bun cultural universal, de care ne mîndrim.

Concursul internațional și festivitățile muzicale, care se desfășoară la București în luna septembrie a acestui an, reprezintă nu numai o cinstire a marelui muzician și o sărbătoare a muzicii noi romînești — dar și un prilej de a exprima în fața tuturor oamenilor dorința noastră de a pune arta și cultura în slujba cunoașterii reciproce, a prieteniei, a păcii, progresului și binelui în lume.

Ion Dumitrescu

Maestru Emerit al Artei
Laureat al Premiului de Stat
Prim Secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Enescu a fost cel mai strălucit creator de artă al generației noastre. Arta lui ne-a încîntat tinerețea iară exemplul lui ne-a înflăcărat în căutările noastre de artă. Inchin memoriei lui cel mai respectuos omagiu de admirație.

I. Jalea

Artist al Poporului
Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.R.
Membru corespondent al Academiei R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Prilej de cunoaştere adîncită şi largă răspîndire a operei lui George Enescu şi a marilor izbînzi dobîndite de muzica noastră în ultimii ani, Festivalul George Enescu constituie o sărbătoare muzicală cum n-a mai fost la noi.

A fost o mare bucurie pentru mine să transmit unor eminenţi muzicieni ai lumii ca John Barbirolli, David Oistrach, Yehudi Menuhin, invitaţia la acest festival şi mă bucur din toată inima că, alături de ei şi de alţi mari artişti din ţară şi de peste hotare, vom aduce acest sărbătoresc omagiu geniului enescian.

Cît de fericit ar fi fost Enescu de marile manifestări muzicale de prestigiu internaţional care au loc în ţara noastră cu acest prilej! Cît de fericit ar fi fost să vadă „Oedip-ul" său reprezentat la Bucureşti!...

Artist al Poporului
Laureat al Premiului de Stat

Martor cu lungă amintire, dar mai totdeauna mut, al vieţii şi operei lui George Enescu, vreau să rezum aici în puţine cuvinte multele impresii ale trecutului şi ceea ce din ele merită să fie transmis. Cînd îl întîlneai pe Enescu simţeai una din acele emoţii reculese pe care le încerci oridecîteori te apropii de ceea ce este mai înalt şi mai pur în fiinţa omului. Emoţia aceasta cred că a fost foarte generală printre contemporani. Ea se explică şi se sprijinea pe ceea ce putea afla publicul despre viaţa şi felul de a fi al acestui artist foarte riguros, cu totul consacrat artei sale şi care în afară de faptele creaţiei artistice, nu lăsa să filtreze din intimitatea lui decît manifestările unei conştiinţe austere. George Enescu a fost printre noi un exemplu de demnitate umană şi prestigiul personalităţii sale se sprijinea în primul rînd pe acest fel de a fi. Intr-o zi mi-a fost dat să pătrund în sanctuarul lui Enescu. Maestrul voia să înfăţişeze unui public de invitaţi, în locuinţa lui de la Sinaia, noua lui operă, Oedip. *Am ascultat măreaţa partitură pe care maestrul o cînta la piano, însoţind-o cu vocea în toate rolurile ei. A fost o seară unică în care artistul, înfăţişîndu-ne una din dramele cele mai vechi ale conştiinţei umane, într-un limbaj de forme şi motive care aminteau atît de des pe acelea ale folclorului nostru, ne făcuse să simţim deopotrivă adîncimea şi vecia omului şi a popoarelor. Pîndeam reacţiile intime şi particulare ale marelui artist şi mă simţeam cucerit şi recunoscător faţă de simplitatea atît de firească şi de bunăvoinţa fiecăruia dintre gesturile şi cuvintele lui. Cineva care îl ascultase pe Enescu intonînd rolurile unor voci deosebite, l-a întrebat care este propria lui voce, atunci cînd i se întîmplă să cînte? Maestrul ne-a declarat că variază adeseori registrul vocii sale, atunci cînd vorbeşte sau cîntă şi ne-a îngăduit astfel să strecurăm o privire în firea sa de virtuoz, mînuitor al tuturor instrumentelor orchestrei şi al propriilor sale mijloace sonore.*

A fost unul din artiştii cei mai abili şi mai erudiţi ai vremii sale, dar grandoarea lui Enescu provine din adîncimea şi constanţa tendinţei care animă întreaga sa operă de compozitor şi interpret. Enescu a fost unul din artiştii care a dezvoltat cu mai mult succes naţionalul către universal. Căldura interpretării lui, lirismul lui specific, felul reveriei lui au găsit o audienţă mondială, dar secretul cel mai adînc al acestor caracteristici mi se pare că ni se încredinţează mai ales nouă, oamenii acestei ţări. Caut echivalenţele lui Enescu în alte arte şi mă simt îndemnat să-i pronunţ numele alături de al lui Eminescu şi al lui Luchian — artişti ai aceluiaşi colţ de lume...

Academician Profesor

Festivalul și concursul internațional „George Enescu" reprezintă o mare și nouă sărbătoare a culturii romînești.

Mare, pentru că cinstește numele și străduința celui mai de seamă muzician al patriei noastre, prilejuind cunoașterea și mai profundă a minunatei opere create de Enescu, în care se oglindește strălucit și bogat sufletul poporului nostru.

Nouă, pentru că această sărbătoare n-ar fi fost cu putință nicicînd în trecut. Colaborarea cu George Enescu pe care am avut cinstea s-o desfășor nu odată pe tărîmul interpretării, apropierea sufletească ce s-a legat între noi mi-a îngăduit să cunosc sforțările încordate, sacrificiile pe care le-a făcut Enescu în condițiile trecutului pentru înflorirea muzicii noastre.

Prefacerile care s-au petrecut și în cultura noastră în anii puterii poporului au ridicat pe o nouă treaptă creația, interpretarea și școala muzicală romînească. Sînt convins că manifestările Festivalului și Concursului „George Enescu" vor ilustra înflorirea muzicii romînești pentru care s-a străduit marele Enescu, vor arăta drumul luminos pe care pășește ea în zilele noastre. Participarea la Festival a solilor artei muzicale de peste hotare însemnă, pe de altă parte, un mijloc de strîngere a legăturii prietenești dintre poporul nostru și celelalte popoare iubitoare de pace, de cultură.

Maestru Emerit al Artei
Laureat al Premiului de Stat
Directorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"
din București

În istoria culturii muzicale a țării noastre, Festivalul „George Enescu", reprezintă un eveniment de o deosebită însemnătate, oglindind remarcabilul avînt al artei romînești, în climatul și condițiile excepționale create de regimul nostru de democrație populară pentru dezvoltarea artei și culturii.

Salutăm cu căldură tinerii artiști care se prezintă la marea competiție a Concursului Internațional „George Enescu", precum și oaspeții care ne vizitează cu prilejul Festivalului închinat memoriei celui mai mare muzician al țării noastre.

Sîntem convinși că Festivalul va constitui un minunat prilej pentru adîncirea și o cît mai largă răspîndire a bogatei moșteniri enesciene și totodată un mijloc de apropiere și de strîngere a relațiilor de prietenie între poporul romîn și celelalte popoare iubitoare de pace.

Colectivul Teatrului de Operă și Balet din R. P. R. este mîndru de sarcina de onoare ce-i revine să reprezinte în cadrul acestei strălucite manifestări internaționale opera „Oedip", cea mai de seamă lucrare a marelui nostru Enescu și, fără îndoială, una din cele mai mărețe creații realizate pe tărîmul dramei muzicale în prima jumătate a veacului nostru.

Const. Bugeanu

Director al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

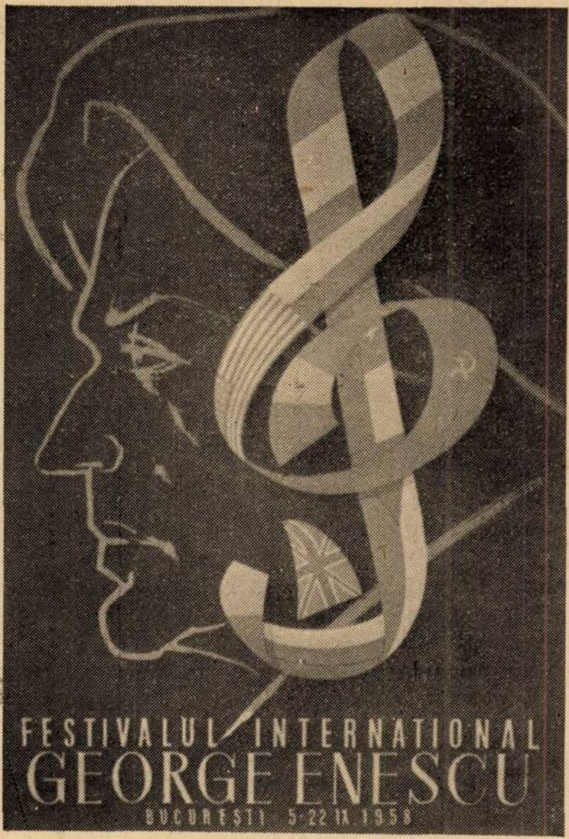
George Enescu — strălucit fiu al poporului nostru

de ANDREI TUDOR

In aşteptarea concursului şi a concertelor Festivalului internaţional „George Enescu", muzicianul sau numai simplul iubitor de muzică, frecventator obişnuit al concertelor, îşi dă seama că este martorul unui eveniment important, fără precedent în tot trecutul vieţii noastre muzicale. Nu ne gîndim numai la amploarea lui, ci mai degrabă la semnificaţia lui, mai adîncă decît aceea a unei festivităţi aniversare sau a unei omagieri memoriale, care, de obicei, adaugă o pioasă coroană de lauri trecutului, decît stabileşte o continuitate şi o prezenţă vie în actualitatea culturală. Cei care au trăit evenimentele muzicale dintr-un trecut nu prea îndepărtat sau le-au cercetat în cronica timpului, ştiu că aniversări au mai fost în viaţa muzicală din trecut. În anul 1931, chiar George Enescu,care împlinise 50 de ani, a fost titularul uneia. Dar, pe cît ne amintim, aniversarea de atunci — cu 2—3 articole omagiale, cu o formală felicitare oficială şi, poate, cu un concert consacrat operelor compozitorului — era ca un „hors-texte" la cultura muzicală a ţării, fiindcă se limita la participarea unui grup de compozitori, prieteni ai artistului, şi a unui cerc restrîns de melomani. Într-atît opera vie era în afara circuitului vieţii muzicale, încît, în anul 1936, cînd a avut loc la Paris premiera mondială a operei „Oedip" şi s-a propus radiodifuziunii noastre retransmiterea spectacolului, oferta a fost refuzată „din lipsă de fonduri".

Am amintit aceasta, fiindcă sensul zilelor muzicale festive din septembrie ne apare cu totul altul decît al obişnuitelor aniversări din trecut. El devine evident, în primul rînd, din însuşi programul concursului, elaborat pe baza concepţiei interpretative a lui Enescu şi, astfel, ales din marile lucrări ale literaturii clasice care au făcut parte din repertoriul său, precum şi din compoziţiile sale sau ale altor compozitori romîni de frunte. Această idee este accentuată prin faptul că „Sonata a 3-a pentru vioară şi pian, în caracter popular romînesc" — piatră de hotar în evoluţia creaţiei enesciene şi una din piesele reprezentative ale repertoriului violonistic contemporan — face obiectul unei probe speciale, menită să contribuie la păstrarea şi dezvoltarea tradiţiei interpretative a autorului. Prestigiul artistic şi importanţa concursului sînt subliniate atît prin numărul mare al candidaţilor romîni şi străini, cît şi prin personalităţile artistice care au primit să facă parte din juriul concursului. Alături de mari personalităţi ale muzicii noastre, din juriu fac parte David Oistrah, care a cîntat în repetate rînduri cu George Enescu, Yvonne Astruc — elevă şi colaboratoare apropiată a maestrului; Monique Haas — care, studiind cu Enescu prima sa sonată de pian, păstrează tradiţia de interpretare a autorului — precum şi alţi mari muzicieni, prieteni şi admiratori ai lui George Enescu.

Paralel, seria de concerte a festivalului va prezenta, pe lîngă piesele de seamă ale repertoriului clasic, şi lucrările reprezentative ale lui George Enescu şi ale compozitorilor romîni contemporani, culminînd la 22 septembrie, cu premiera romînească a operei „Oedip", care va încheia sărbătoreasca întîlnire muzicală internaţională. La aceste concerte îşi vor da concursul, pe lîngă fruntaşii vieţii muzicale romîneşti, şi o seamă de artişti străini, de faimă internaţională, reuniţi în dragostea lor pentru Enescu, întruchipare a geniului muzical al poporului nostru. Printre aceştia sînt, alături de David Oistrah şi Monique Haas, mai sus-citaţi, violonistul Yehudi Menuhin, care a ţinut să aducă prinosul de admiraţie şi recunoştinţă marelui şi iubitului său profesor; dirijorul John Barbirolli, un entuziast al artei enesciene; dirijorul Carlo Felice Cillario, pe care ni-l amintim cum, în 1945—1946, urmărea repetiţiile lui Enescu şi-şi făcea însemnări pe partitura de studiu. Iată, aşa dar,



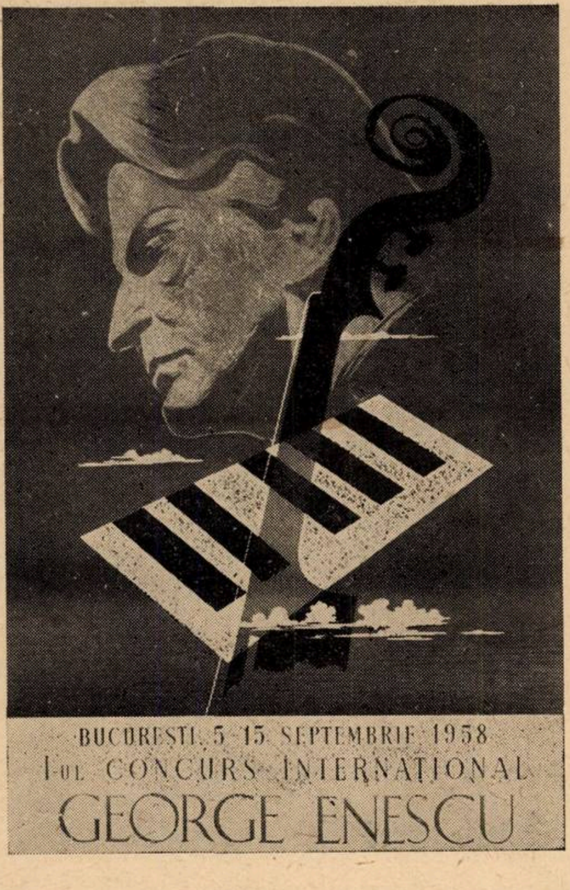
laolaltă prietenii, colaboratorii și artiștii care îi prețuiesc muzica și i-o cîntă, elevii, care i-au sorbit învățătura înțeleaptă despre adevărul de viață al artei. Sînt de față acei cărora muzica și viața sa de muncă creatoare le este un exemplu stimulator și reconfortant.

Strălucirea acestei constelații artistice pe firmamentul festivalului este un omagiu al lumii muzicale internaționale adus artistului și operei sale, tot așa cum inițiativa acestor manifestări muzicale sărbătorești — hotărîtă de Guvernul R.P.R. la 4 mai 1955 — este mărturia dragostei poporului nostru pentru unul din fiii săi cei mai dăruiți și mai vrednici, creator de cultură. Dar dincolo de acest omagiu, noi descifrăm un sens mai adînc. Concursul și festivalul internațional „George Enescu“ se înscriu în înseși coordonatele mari ale culturii noastre de astăzi, nu numai ca un eveniment memorial, fie el cît de strălucit, dar ocazional, ci ca manifestări structurale ale mișcării noastre muzicale. Este o continuare firească a întregii acțiuni de cunoaștere și popularizare a operei lui George Enescu întreprinsă în acești ani, în strînsă legătură cu linia de dezvoltare a întregii noastre vieți muzicale.

În anii puterii noastre populare, muzica lui Enescu a fost în centrul atenției forurilor muzicale conducătoare, constituind o preocupare permanentă a instituțiilor muzicale, a Uniunii Compozitorilor și, în general, a majorității muzicienilor. Astfel, opera lui Enescu, născută din creația și viața poporului nostru, străbătută de mesajul vibrant al unei generoase umanități, a cucerit o prețuire din ce în ce mai mare și mai largă a publicului. Unele lucrări — ca Rapsodiile, suitele pentru orchestră și Simfonia I-a —, intrate în conștiința publicului, au fost cîntate mai frecvent, fiind integrate repertoriului permanent al principalelor orchestre simfonice din Capitală și din provincie. Dar acestea nu sînt decît parțial reprezentative pentru creația enesciană. Și, în acest sens, o serie de prime audiții sau reluarea unor opere cîntate în trecut mult prea rar pentru a îngădui o suficientă cunoaștere, au tins să înfățișeze cît mai întreagă creația artistului. Este semnificativ faptul că publicul nostru a putut cunoaște abia în ultimii zece ani lucrări scrise de Enescu în urmă cu 30—40 ani și executate pînă acum numai în străinătate. Se numără între acestea Octuorul pentru coarde, oferit în primă audiție în anul 1948, și Dixtuorul pentru instrumente de suflat, executat pentru întiia oară în anul 1956, ambele sub conducerea lui Constantin Silvestri. Lucrări ca „Sonata III-a pentru vioară“, „Impresii din copilărie“ sau „Suita sătească“, care s-au bucurat de puține audiții, au revenit mai frecvent în concertele din ultimii ani. În sfîrșit, portretul artistic al lui Enescu a fost întregit cu primele audiții ale lucrărilor din ultima perioadă de creație: Sonata a III-a pentru pian, Cvartetul nr. 2 pentru coarde, Cvartetul nr. 2 cu pian, Uvertura de concert pe teme în caracter popular romînesc, Simfonia de cameră. Iar acum, în cadrul festivalului, vom asculta marea Simfonie a III-a, atît de rar executată, și asista, în sfîrșit, la premiera romînească a operei „Oedip“. La aceste realizări, trebuie subliniat aportul, generos și însuflețit de dragoste pentru opera enesciană, al soliștilor noștri de frunte, al orchestrelor noastre, care ne-au prilejuit audiții de un înalt nivel artistic.

Un rol deosebit de important și efectiv în această acțiune largă, l-a avut și Radiodifuziunea, care, prin emisiunile sale consacrate lui George Enescu, a făcut mult pentru ca muzica și exemplul său de viață și muncă creatoare să găsească un răsunet puternic în masele largi ale ascultătorilor. O contribuție importantă a fost și aceea a muzicologilor, care, prin adîncite studii ale multora din lucrările lui Enescu, au căutat să pătrundă în procesul de creație, să-i descifreze elementele lui constitutive, să-i evidențieze sursele populare de inspirație, așa cum apar ele ca un flux continuu de-a lungul întregii sale activități creatoare. De altă parte, conferințele numeroase, broșuri sau cărți despre viața și opera lui George Enescu au susținut și alimentat interesul publicului larg pentru creația enesciană. Nu mai puțin importantă în această acțiune, este și activitatea Editurii Muzicale, care a început tipărirea operei lui Enescu și are în planul ei editarea operei sale integrale.

Din toate acestea, personalitatea artistică a apărut în fața noastră în toate aspectele ei: creatorul, interpretul, artistul-cetățean, în slujba poporului său. De aceea, întreagă această acțiune, la care au participat din plin toți artiștii noștri de frunte, nu este o manifestare izolată, a unui cult enescian, ci se integrează în liniile



directoare ale culturii noastre de astăzi : Făuritor de cultură, Enescu este pus — asemenea lui Eminescu, Grigorescu, Caragiale — la îndemîna maselor largi, cărora li s-a deschis accesul la bunurile culturale create de fiii ei cei mai eminenţi.

Opera lui Enescu, prin bogatul ei conţinut, prin trăsăturile ei cele mai puternice şi mai reprezentative, este legată de însăşi viaţa şi creaţia artistică a poporului. Pornit, încă de la prima sa lucrare, de la izvorul sănătos al cîntecului popular, Enescu s-a alimentat mereu din această sursă generoasă. De la o lucrare la alta, el a pătruns mai adînc în miezul cîntecului poporului şi prin aceasta în însuşi sufletul poporului, l-a asimilat în esenţa lui, pentru a-şi făuri un limbaj propriu şi original. Astfel, de la Poema romînă şi Rapsodii, la Preludiul la unison, Sonata I-a pentru pian, Sonata a III-a pentru vioară, Oedip, Suita sătească, Impresii din copilărie, Cvartetul nr. 2 de coarde şi Simfonia de cameră, sînt marcate etapele unei continue evoluţii creatoare, prin absorbirea treptată şi din ce în ce mai intimă, structurală muzicii sale, a folclorului, care constituie filonul organic al creaţiei sale. Populară în cel mai înalt sens al cuvîntului, muzica lui Enescu se distinge prin trăsăturile ei realiste, prin melodia ei generoasă şi expresivă, prin plasticitatea şi puterea ei de evocare. El n-a tins spre strălucirile exterioare ale pitorescului, ale descriptivului, ci a mers spre sensurile expresive profunde ale climatului sufletesc, născut dintr-o strînsă legătură cu poporul său. De aceea, muzica sa nu ne sugerează imaginile trandafirii poporaniste, cu privelişti patriarhale şi cu ţărani pitoreşti. Dimpotrivă, în cîntul său, atît de expresiv, plin de atmosferă evocatoare, putem reconstitui, în trăsăturile sufleteşti ale autorului, portretul psihic al poporului, căruia, prin fibrele sale cele mai intime şi mai profunde, Enescu îi aparţine. Caracterul programatic al unora din lucrările sale subliniază şi el trăsăturile realiste ale muzicii enesciene. Este, în această privinţă, demn de observat că Enescu n-a fost niciodată ispitit de subiectul istoric: prin toate rădăcinile ei, muzica sa a fost ancorată în actualitate, în viaţa trăită de el cu pasiune şi exprimată cu sinceritate. În „Oedip", Enescu n-a încercat o reconstituire istorică, fiindcă — cum a spus — eroul este un personaj din toate timpurile, un om, şi de aceea ascultătorii sînt emoţionaţi fiindcă „au recunoscut în jalea lui Oedip un ecou fratern".

Aceeaşi concepţie realistă o întîlnim şi la interpretul Enescu, ale cărui execuţii geniale s-au caracterizat prin pătrunderea adîncă a substanţei muzicale, prin căldura expresiei sale, prin acea putere de evocare, care emoţiona pe ascultător. Confundîndu-se pînă la identitate cu autorul operei interpretate, atent la sensul ei poetic, Enescu n-a fost solicitat niciodată de aparenţele strălucite ale virtuozităţii, ci a ştiut comunica mesajul uman al muzicii.

Această legătură cu umanitatea, cu poporul său, s-a manifestat în arta sa, în creaţia şi în cîntecul său, în toată activitatea sa. Arstist-cetăţean, Enescu şi-a pus arta în slujba poporului pe care l-a servit, aşa cum a spus, cu armele sale : vioara, pana şi bagheta. Muzica sa, tezaur de frumuseţi nepieritoare, a dus peste hotare faima geniului creator al poporului nostru. În dragostea sa de a ajuta la ridicarea nivelului muzical al publicului, el a desfăşurat o activitate intensă, prin concerte de muzică romînească în străinătate, prin turneele sale prin ţară, ducînd pînă în cele mai îndepărtate colţuri lumina muzicii. A dat concerte, a organizat concerte, după cum prin premiul „Enescu", instituit din fondurile concertelor sale, a căutat să stimuleze creaţia muzicală naţională. Prin toate aceste acţiuni, Enescu a căutat să realizeze ceea ce spunea încă în anul 1916, într-un interviu :

„Doresc să servesc de îndrumător, ducînd muzica în cartierele mărginaşe, în provincie, la ţară, prin serbări, şezători, societăţi corale şi instrumentale, să insuflu încrederea pierdută celor şi aşa destul de puţini muzicieni, prin premii şi încurajări..."

De-a lungul vieţii sale, Enescu a făcut aceasta din plin, ca un adevărat artist, pătruns de dragoste nemărginită pentru poporul şi pentru patria sa. Şi toată această activitate — pe toate planurile ei — îşi află împlinirea şi continuarea în viaţa muzicală de astăzi din ţara noastră.

Năzuinţele sale, susţinute printr-o largă şi multilaterală acţiune pentru educarea muzicală a maselor, s-au realizat în marile înfăptuiri culturale din anii puterii populare. Într-adevăr, în zilele noastre viaţa muzicală a luat un mare avînt, prin activitatea miilor de coruri de amatori, a numeroaselor orchestre simfonice din Capitală şi din principalele oraşe ale ţării, prin noile teatre de operă şi balet, prin dezvoltarea învăţămîntului muzical şi, în general, prin înflorirea creaţiei noastre noi.

În ultimii ani ai vieţii, Enescu a putut să afle cu bucurie despre unele dintre aceste înfăptuiri, care însemnau o împlinire a dorinţelor sale de artist-cetăţean, de luptător pentru cultura poporului său. Cu cîteva luni înainte de moarte, primind vizita unui grup de muzicieni romîni, Enescu mărturisea:

„Mă gîndesc tot timpul la ţară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă alături de poporul nostru."

Bolnav şi departe de ţară, Enescu a înţeles să muncească — şi a făcut-o pînă în ultima clipă a vieţii — pentru ţara sa, aşa cum a şi spus-o într-o scrisoare către dr. Petru Groza:

„Pentru moment tot ce mi-a rămas ca forţă şi energie le consacru pentru creaţiunile muzicale, cu care am înţeles să slujesc neamul nostru romînesc."

De aceea, Concursul şi festivalul „George Enescu" poartă, dincolo de semnificaţia omagială, sensul lor mai adînc, legat de însăşi dezvoltarea actuală a culturii noastre muzicale, în care opera şi viaţa marelui artist înseamnă o prezenţă vie şi exemplară a muncii creatoare, a tradiţiei de artă, a devotamentului pentru popor şi pentru patrie, a dragostei pentru cultura umanităţii.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Compozitorii în croazieră pe litoralul sovietic

Croaziera organizată de Uniunea Compozitorilor noştri, în vara aceasta pe litoralul sovietic al Mării Negre, a fost de un interes deosebit, prilejuind membrilor Uniunii o directă luare de contact cu unele aspecte ale vieţii, ale artei şi culturii sovietice. Excursia, făcută cu vasul „Transilvania", a atins staţiunile portuare şi balneare Soci, Ialta şi Odesa.

Este demnă de subliniat primirea călduroasă făcută compozitorilor noştri, la Soci, în sunetele unui marş executat de fanfara oraşului şi în aplauzele sutelor de cetăţeni veniţi să asiste la sosirea vaporului. În numele excursioniştilor, maestrul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, a mulţumit emoţionat pentru această primire, care a reprezentat incomparabil mai mult decît un gest de simplă curtoazie, asigurînd pe cei prezenţi de dragostea, preţuirea şi recunoştinţa vizitatorilor romîni.

Oraşul Soci, o imensă grădină cu vegetaţie luxuriantă, cu o viaţă animată şi o curăţenie exemplară, dispune de case de odihnă şi sanatorii al căror confort excepţional asigură repausul a mii şi mii de oameni ai muncii, ce vin în tot timpul anului aici. Compozitorii au vizitat de asemenea Teatrul de Operă.

Oraşul Ialta, staţiune balneo-climaterică de notorietate mondială, cu palatele şi grădinile sale vestite, cu muzeul Voronţov care adăposteşte, între altele, unele produse originale ale artei populare şi manufacturii ucrainene, a reţinut îndelung atenţia compozitorilor noştri.

A urmat vizita Odesei. În gara maritimă Odesa, compozitorii erau aşteptaţi de reprezentanţii Teatrului de operetă cu flori. Au fost vizitate unele din instituţiile de artă şi cultură ale oraşului, printre care Muzeul municipal care găzduieşte pînze şi sculpturi de valoare universală. Seara, o parte din compozitori au asistat, în urma invitaţiei făcută de conducerea teatrului, la premiera operetei „Frasquita" de Lehar.

Spectacolul a constituit o binevenită luare de contact cu stilul de muncă artistică al Teatrului. Interpreţii au vădit voci frumoase iar jocul lor s-a distins prin sinceritatea expresiei, prin veridicul scenic. Menţionăm că rolul titular este interpretat de soprana I. Ivanova, care provine din teatrul de amatori. La început muncitoare strungăriţă, ea s-a distins în corul echipei de amatori al întreprinderii unde lucra; după doi ani de activitate în cor, însuşirile sale au promovat-o solistă. Vocea colorată, justă şi de mare forţă expresivă, mişcarea scenică degajată, naturală, îi atrag, permanent, un mare succes. În rolul lui Armand, cîntăreţul Jurii Dinov aduce un cînt cald şi un joc viguros. Aceşti artişti sînt interpreţii principali ai operetei romîneşti „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, care a numărat în stagiunea trecută peste 40 reprezentaţii şi care în prezent face parte, pentru două luni şi jumătate, din repertoriul de turneu al Teatrului din Odesa la Kiev şi Tbilisi.

După primul antract, regizorul Grinspun apărînd la rampă, a adresat un cald cuvînt de bun venit compozitorilor noştri, prezentîndu-i rînd pe rînd, în aplauzele entuziaste ale sălii. În culisele teatrului a avut loc întîlnirea cu interpreţii. În numele compozitorilor, maestrul Ion Dumitrescu a felicitat pe toţi cei prezenţi, pentru remarcabilele succese artistice, invitîndu-i să facă o vizită şi la Bucureşti. De altfel este în proiect montarea de către regizorul Grinspun, pe scena Teatrului de operetă din Bucureşti, a operetei „Zarvă între femei" de Miliutin.

Această scurtă dar rodnică excursie a constituit un prilej în plus de strîngere a legăturilor de prietenie dintre oamenii artei, romîni şi sovietici.

J.-V.P.

ASPECTE ALE VIEȚII MUZICALE DIN PATRIA NOASTRĂ

Viața muzicală în regiunea Constanța

...„Dobrogea-i țară bogată
De mărăcini și de piatră".

(Cîntec vechi popular)

...„Voia bună azi străbate
Prin ale Dobrogei sate".

(Cîntec nou popular)

„După cucerirea puterii de către clasa muncitoare în alianță cu țărănimea muncitoare, cînd în întreaga țară oamenii muncii, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, au pornit cu elan la construirea societății socialiste, în regiunea Constanța a început să înflorească o viață nouă.

Vechile întreprinderi industriale și-au mărit capacitatea de lucru și au fost înzestrate cu utilaj modern, iar pe întinsul regiunii s-au ridicat noi și importante întreprinderi industriale, cum sînt: fabrica de ciment, întreprinderea metalurgică de utilaj și fabrica de var de la Medgidia, termocentrala Ovidiu, Combinatul de conserve de pește de la Tulcea și altele; se află în construcție și va intra în curînd în funcție Combinatul de îngrășăminte chimice de la Năvodari. Dezvoltarea industriei a dus la creșterea numerică a clasei muncitoare, de la 1 900 la peste 43 000 de muncitori. Aceasta exercită o puternică influență asupra întregii dezvoltări politice, economice și culturale a regiunii.

. . . .

Viața oamenilor și fața satelor din Dobrogea se transformă pe zi ce trece. În timp ce în 1938 un singur sat din întreaga regiune avea electricitate, astăzi sînt electrificate 54 de comune, iar rețeaua de electrificare este în plină extindere. Peste 6 500 familii de colectiviști și-au construit case noi; aproape 7 000 și-au cumpărat aparate de radio. Au dispărut malaria, tifosul exantematic, pelagra care bîntuia regiunea; analfabetismul este în linii mari lichidat; față de numai 30 cămine culturale, cu 17 biblioteci în 1938, în regiune ființează astăzi 365 cămine culturale și 311 biblioteci, cu un număr de aproape jumătate de milion de volume, iar în sate, unde înainte nu exista nici o singură bibliotecă, există astăzi 55 biblioteci sătești și 127 colțuri roșii în gospodării colective, cu peste 265 000 volume."

Acest tablou al înnoirilor revoluționare din Dobrogea este desprins din expunerea făcută de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, la consfătuirea pe țară a țăranilor și lucrătorilor din sectorul socialist al agriculturii (Constanța-aprilie 1958). El ne sugerează imaginea transformărilor mari din viața de pe aceste meleaguri locuite din totdeauna de oameni vrednici care, însă, de-abia în anii puterii populare au putut-o apuca pe calea belșugului. Azi regiunea Constanța — odinioară una dintre cele mai înapoiate părți ale țării — se arată pe zi ce trece a fi o mare grădină a Mării Negre, cu podgorii mănoase, cu giganți industriali, cu tainica și bogata Deltă a Dunării, și s-a distins pe întreaga țară ca un exemplu pentru toată țărănimea prin *trecerea în întregime a țărănimii muncitoare pe drumul gospodăriei agricole colective.*

Colectivizarea completă a agriculturii regiunii Constanța a fost legată și de o intensă muncă politică, culturală și organizatorică desfășurată sub îndrumarea partidului. Colectivizarea completă a deschis harnicei țărănimi din regiunea Constanța noi posibilități de propășire economică și culturală, cum n-au fost și nu puteau fi niciodată pînă acum. În căminele culturale din sate s-a concentrat întreaga activitate artistică a miilor de entuziaști amatori, setoși de cultură, de creație muzicală, poetică, teatrală. În aceste împrejurări, construirea și administrarea căminului cultural numai privește exclusiv sfatul popular, ci sînt legate de inițiativele G.A.C. Astfel, de pildă, la Comana și Topraisar (r. Negru-Vodă), Mihai Viteazul (r. Istria) s-au și terminat noile cămine culturale construite de G.A.C. în colaborare cu sfaturile populare, iar activiștii culturali din acele cămine sînt retribuiți în zile-muncă, de către G.A.C.

Pe de altă parte, puternicul avînt pe care l-a cunoscut din anii puterii populare dezvoltarea clasei muncitoare din regiunea Constanța, a pus sarcina satisfacerii cerințelor culturale din ce în ce mai înalte ale populației centrelor muncitorești dobrogene. Atît pe linie profesionistă (prin crearea unei serii de instituții culturale: teatre, operă, ansambluri de estradă, cinematografe, școli populare și elementare de artă etc.) cît și pe linie de amatori (formațiile depinzînd de Consiliul Sindical local, de Sfaturile Populare, Casele raiona-

Sediul Casei de creație populară a regiunii Constanța

le de cultură etc.) o intensă activitate culturală s-a dezvoltat tocmai întru împlinirea acestor cerințe.

În dorința cunoașterii unor aspecte mai însemnate ale vieții muzicale din regiunea Constanța, revista noastră a organizat în luna iulie o deplasare în această regiune. Roadele acestei deplasări sînt împărtășite în articolul de față.

*

Astăzi, orașul Constanța — reședință de regiune — cunoaște un mare avînt pe plan cultural, care se desfășoară în noile condiții materiale create oamenilor muncii de regimul democrat-popular. Cele cîteva zile petrecute aici ne-au prilejuit cunoașterea unor aspecte interesante ale vieții muzicale. Am fost martorii unei vieți muzicale neobișnuit de febrile și intense — dusă atît pe linia mișcării artistice de amatori cît și pe cea profesionistă — într-o perioadă în care orașul Constanța și litoralul Mării Negre freamătă de mulțimea celor veniți să-și petreacă zilele de concediu în acest minunat colț al patriei.

Vizionările de spectacole și discuțiile purtate cu diferiți activiști din domeniul vieții culturale au avut darul să releve din plin realizările, frămîntările și perspectivele de viitor ale colectivelor și instituțiilor artistice locale.

În acest sens, a fost foarte fructuoasă vizita făcută la sediul comitetului sindical local unde ne-am întreținut îndelung cu tov. Constantin Victor de la secția culturală. La sfîrșitul întrevederii, în carnetele noastre se găseau așternute o mulțime de date și amănunte prețioase asupra activității artistice duse permanent de către unele formații de amatori în cadrul diferitelor întreprinderi ale orașului.

Șantierul naval maritim Constanța (S.N.M.C.) are o brigadă artistică de agitație care prezintă muncitorilor programe legate de viața și specificul muncii din această întreprindere. Tot aici activează un cor bărbătesc — singurul de altfel în întreaga regiune — condus de Gheorghe Velea de la Teatrul Muzical, și o orchestră populară care acompaniază soliștii și dansurile. Recent, brigada a făcut cîteva deplasări în stațiunile de pe litoralul Mării Negre. Organizația de bază, conducerea și comitetul de întreprindere acordă atenție și sprijin desfășurării muncii artistice.

Direcția Regională Navală Maritimă (D.R.N.M.), dispune de o formație populară de instrumente de coarde (instructor Cojocaru) cu un repertoriu foarte bogat de cîntece romînești și sovietice, legate de viața și activitatea marinarilor. Este singura întreprindere care are o fanfară. Cei 27 de instrumentiști sînt toți muncitori din port, care în orele libere participă activ și cu entuziasm la munca cultural-artistică. Există posibilități de mărire a acestei formații, dar nu s-au procurat încă instrumentele necesare. Instructorul fanfarei, Ilie Petrașcu, este și un priceput orchestrator și autorul „Marșului muncitorilor din navigația civilă". Împreună cu dirijorul corului, Cristea Stănescu, care este și textier, el a scris și alte cîntece marinărești reușite.

La Centrul Mecanic Constanța (C.M.C.), a fost îndeplinit planul cu mare succes. Brigada artistică de agitație a fost clasată fruntașă la cel de-al IV-lea concurs al echipelor de amatori. În cadrul spectacolelor date de brigadă sînt popularizați fruntașii și metodele noi în muncă, sînt evidențiate realizările și criticate lipsurile.

Datorită sprijinului dat de către comitetul de întreprindere de la *I.C.R.A.* și în special de către directorul Cazacu, brigada artistică duce o muncă de agitație susținută în rîndul muncitorilor și salariaților. Spectacolele acesteia cuprind două părți distincte: un program specific de brigadă și un program cu numere distractive. Alături de brigadă activează și o orchestră alcătuită în majoritatea ei din muncitori (șoferi, descărcători ș. a.).

. . . .

Ne oprim aici, deși lista din carnetele noastre continuă, căci mai vrem să împărtășim și alte aspecte cu care am luat cunoștință.

În mai multe rînduri, comitetul sindical local a organizat consfătuiri la care a fost analizată și discutată munca artistică a colectivelor de amatori din întreprinderi, s-a făcut bilanțul realizărilor și au fost relevate lipsurile. Există, de pildă, brigăzi artistice de agitație, care se depărtează de scopul pe care trebuie să-l servească, în spectacolele prezentate putîndu-se observa o vădită tendință spre *genul de estradă.* Or, brigada artistică trebuie alcătuită dintr-un colectiv de 7—14 oameni (și nu neapărat din 20, deoarece ea trebuie să fie foarte mobilă), să prezinte un program viu care să nu depășească 40—45 minute și să fie *axat pe problemele locale.*

Văzîndu-se că aceste consfătuiri dau roade bune, s-a hotărît ca la 10 august să se organizeze un nou schimb de experiență, de data aceasta cu participarea brigăzilor de la S.N.M.C., Intreprinderea „Panificația" și C.M.C. Din discuții se trag concluzii, stabilindu-se totodată sarcinile pentru activitatea viitoare. Pentru ridicarea nivelului artistic al echipelor de amatori și, în același timp, stimularea lor, comitetul sindical local a găsit și un alt mijloc eficace: la ultimele spectacole și manifestări date de colective din Capitală s-au împărțit 800 de invitații pentru membrii echipelor de amatori.

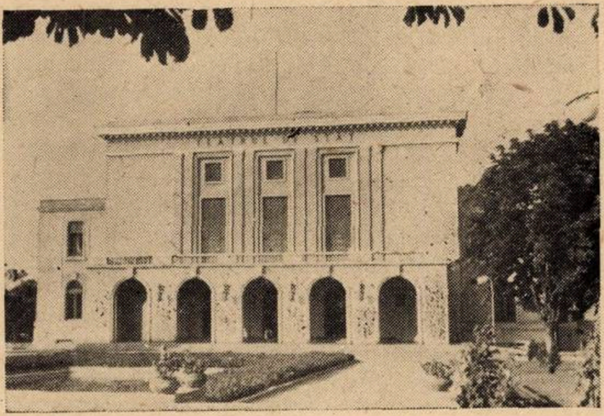
Unul din neajunsurile principale se datorește faptului că, pînă în prezent, majoritatea formațiilor de amatori nu au instructori cu o înaltă calificare profesională, ceea ce se repercutează direct asupra nivelului muncii artistice. Problema cadrelor muzicale competente este o problemă cheie. Intr-o întreprindere de pildă, a fost chemat ca instructor artistic tov. Stănescu de la Teatrul Muzical. Se părea că alegerea este bună. Dar, din păcate, după scurt timp s-a constatat contrariul: tovarășul susnumit și-a rezumat munca doar la un prim contact cu formația, la mobilizarea ei, iar după aceea el însuși n-a venit la repetiție, abandonînd colectivul pentru totdeauna. După intervențiile necesare, s-a găsit un alt instructor, Alfred Bîrlădescu, care, din fericire, nu a pășit pe urmele antecesorului său ci este entuziast, competent și toți sînt mulțumiți de felul cum lucrează.

Colaborarea unor întreprinderi cu Școala populară de artă din Constanța reprezintă un ajutor important în munca brigăzilor, dar el este departe de a fi suficient.

*

Cînd am intrat în moderna sală a Teatrului de Stat, se făceau tocmai ultimele pregătiri pentru vizionarea — cu distribuția a doua — a operei „Cavaleria rusticană", care urma să fie reprezentată în premieră împreună cu „La seceriș" de Tiberiu Brediceanu. In sală am reîntîlnit cîteva cunoștințe de la București, din anii de studii la Conservator, care au venit să muncească în mijlocul noului colectiv. Ei au preferat — spre deosebire de mulți alți tineri absolvenți — să meargă acolo unde este stringent nevoie de ei și să pună umărul la ridicarea unei noi instituții de artă. Exemplul lor merită urmat!

Ziua de naștere a Teatrului Muzical din Constanța este 1 august 1957. Din prima clipă, un mănunchi de oameni — în frunte cu directorul Nestor Gheorghiu, dirijorul Constantin Daminescu, venit aici din Timișoara, maestrul de cor Gheorghe Velea, cărora li s-au adăugat peste puțin timp tinerii Marcela Popescu (regizoare), Mireille Savopol (maestră de balet), Remus Georgescu (dirijor), — s-a apucat de lucru. Trebuiau selecționați instrumentiștii pentru orchestră soliștii, membrii corului (în care au fost cooptate cele mai valoroase elemente — muzicieni amatori — de la Casa de Cultură) și ai ansamblului de balet (de asemenea selecționați din rîndul amatorilor). Trebuia, totodată, alcătuit un repertoriu care să țină cont de posibilitățile noului colectiv, încă neînchegat, și care să fie în același timp apropiat unui public cît mai larg de iubitori de muzică. Pentru continua ridicare a nivelului profesional au fost ținute cu regularitate cursuri de perfecționare. In timpul pregătirilor, întregul colectiv lucra intens, neobosit. Peste șase luni acest efort a fost răsplătit din plin. Opereta „Liliacul",



Sediul Teatrului muzical din Constanța

ESTRADA SATELIT

Teatrul Marinei Militare

La un spectacol al Teatrului Marinei Militare primul spectacol care a văzut lumina rampei, a înregistrat un succes bine meritat (pînă în prezent ea a fost jucată de peste 30 de ori). A urmat punerea în scenă a operei „Traviata", iar recent a avut loc — cum am amintit — premiera altor două lucrări: „Cavaleria rusticană" și „La seceriș".

Proiecte de viitor: opera „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, opereta „Choufleury" de Offenbach, baletele „Copellia" de Delibes și „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, apoi operele „Tosca" și eventual „Carmen" etc.

Acum, cîteva cuvinte despre activitatea artistică în afara incintei teatrului. Ni s-au arătat două afișe care anunțau cîte un concert simfonic cu lucrări de Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Liszt, Ceaikovski, Enescu dirijate de Constantin Daminescu și Remus Georgescu. Dar cu ce orchestră, căci Simfonia neterminată de Schubert, Simfonia a VIII-a de Beethoven sau Preludiile de Liszt sînt lucrări foarte pretențioase? Răspunsul a fost simplu: cu cea a Teatrului Muzical; pe viitor se intenționează programarea cu regularitate a unor concerte simfonice. De asemenea, ansamblul a susținut manifestări artistice și cu alte ocazii. De Ziua ceferiștilor, corul și orchestra au prezentat un program de cîntece de masă, iar la festivitățile ce au avut loc în timpul Consfătuirii de la Constanța au cîntat lucrarea vocal-simfonică „Pe plaiuri dobrogene" de Gheorghe Bazavan.

Să începem cu soliștii. În general, am întîlnit voci care se achită satisfăcător de problemele vocale ridicate de partitură. (Gabriela Popescu în „Liliacul" și „Traviata", Catrinel Bîtea în „Liliacul", Marieta Ieremia în „Cavaleria rusticană", Ileana Cojocaru în „Liliacul", „Cavaleria rusticană" și „Traviata", Decius Celea în „Liliacul", „Traviata" și „Cavaleria rusticană", Costin Ionescu în „La seceriș" și „Traviata", Elizeu Simulescu în „Liliacul", Cesar Drăgănescu în „Liliacul", Nicolae Păun în „La seceriș" ș.a.m.d). Pe măsură însă ce trece vremea, pretențiile cresc iar nivelul artistic trebuie să țină pas cu ele. De aceea se cere din partea fiecăruia un efort sporit. Aceasta însă nu trebuie să fie numai în direcția formării și dezvoltării unei voci care să se preteze la genul de operă. La fiecare spectacol am putut constata deficiențe în privința jocului de scenă. În primul rînd, toți cîntăreții sînt sclavii baghetei dirijorale. Acest lucru îi inhibă și nu le permite întotdeauna mișcări suficient de degajate, făcute cu naturalețe. Am întîlnit cîteodată unele stîngăcii supărătoare care s-au răsfrînt, desigur, și asupra vioiciunii spectacolului. Dar chiar și în timpul dialogurilor vorbite („Liliacul") cîntăreții nu au dovedit — decît cu mici excepții — că dispun de un joc actoricesc dinamic.

Uneori soliștii, încă prea puțin experimentați, au tendința să șarjeze, alunecînd spre exagerări, nu rareori vecine cu lipsa de gust și care sînt departe de a putea substitui deficiențele de ordin actoricesc. În privința aceasta, vina principală o poartă regizorii căci ei sînt în primul rînd cei care arată cîntărețului ce are de făcut pe scenă.

În „Cavaleria rusticană", eroii principali se întrec parcă în a cînta cît se poate de tare. Ne permitem aici să observăm că protagoniștii spectacolului par a nu fi sezisat că dramatismul și pasiunea nu echivalează — sub raportul intensității sonore — totdeauna cu fortissimo! La toate spectacolele s-au putut remarca deseori decalaje destul de serioase între cîntăreți și orchestră, salvate doar de calmul și priceperea dirijorului. Ni s-a explicat că din cauza unor defecțiuni acustice, pe scenă nu se aude ce se întîmplă în fosă. Se prea poate, dar trebuie găsit totuși un corectiv și sîntem convinși că acesta nu este un lucru imposibil. O ultimă remarcă în ce privește soliștii: dicțiunea este de cele mai multe ori în suferință. Și acesteia i se cere acordată o atenție deosebită.

Cîteva cuvinte despre orchestră. Este cunoscut că pentru omogenizarea unei formații instrumentale e nevoie de muncă îndelungată. Cei doi dirijori ai teatrului fac tot posibilul pentru a realiza o sonoritate orchestrală de calitate (care nu poate fi obținută, desigur, dintr-o dată) și de multe ori aceasta se face auzită, cu toate defecțiunile privind acordajul (în special la suflătorii în lemn, care pare-se, nu au instrumente prea bune), intonația, tehnica de execuție (în pasajele rapide, de exemplu, coardele nu fac totdeauna față), ritmul etc.

Pentru ca soliștii să audă suficient de bine ce se petrece la orchestră, aceasta cîntă aproape tot timpul prea tare, astfel încît vocile devin aproape imperceptibile în sală. Trebuie deci neapărat stabilit un echilibru sonor care să ajute pe cîntă-

Dinu Ghezzo (anul I pian) elev la Școala populară de artă din Constanța reţi, dar în acelaşi timp să nu abuzeze de urechile spectatorilor.

Cel mai bine se prezintă corul, condus de Gheorghe Velea. În acest sector s-a ajuns la o sonoritate de ansamblu rotunjită, grupele de voci sînt bine echilibrate, se cîntă nuanţat (ceea ce nu se întîmplă prea des la orchestră). Pe viitor trebuie pus un accent mare — ca şi în cazul soliştilor — pe realizarea unui cît mai perfect joc scenic.

Nu putem avea, din păcate, aceleaşi cuvinte de laudă pentru corpul de balet. Aici domină încă din plin diletantismul. Această impresie a fost pe deplin confirmată în timpul reprezentaţiei operetei „Liliacul“ (în actul II s-a introdus un balet care prin lungimea lui exagerată rupe firul acţiunii iar posibilităţile coregrafice ale dansatorilor sînt încă prea limitate pentru ca să poată susţine un intermezzo de proporţii). Împrospătarea corpului de balet cu elemente noi, calificate, ni se pare un lucru de primă urgenţă.

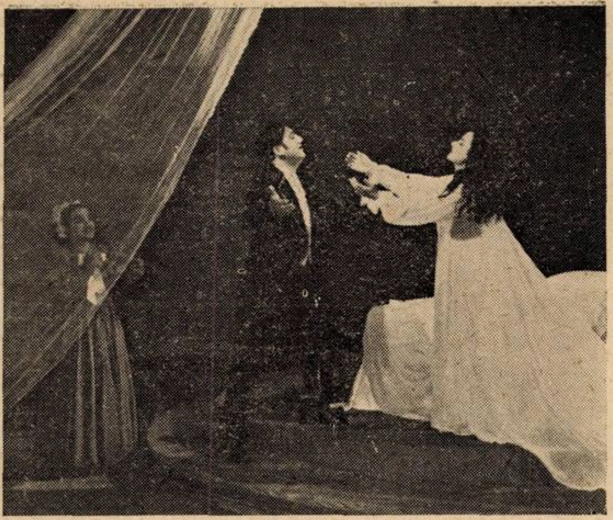
Un lucru reuşit ni s-a părut punerea în scenă a operei „Traviata“ (regia artistică Marcela Popescu) — de altfel spectacolul cel mai realizat. În privinţa decorului, aerisit şi de bun gust (în celelalte montări este încă prea prezent şablonul verist), am putut observa o vădită tendinţă spre simplitate. Concepţia regizorală caută să dea o turnură discretă şi interiorizată desfăşurării dramatice, cu excepţia morţii Violettei care este prea teatrală.

În prezent, la Teatrul Muzical din Constanţa se lucrează cu entuziasm. Acesta este incontestabil un lucru pozitiv dar nu totul. De-abia cînd el va fi dublat de o înaltă exigenţă şi măiestrie artistică se vor putea obţine realizări cu adevărat valoroase. Credem că programarea periodică în cadrul spectacolelor de la Teatrul Muzical din Constanţa a unor artişti de frunte ai operei din Capitală (îndeosebi în timpul „sezonului“) ar fi de mare folos în această privinţă. Un alt ajutor preţios pentru îndrumarea muncii artistice a noului colectiv ar fi o cronică muzicală asigurată de un condei competent în presa locală. Momentan ea lipseşte.

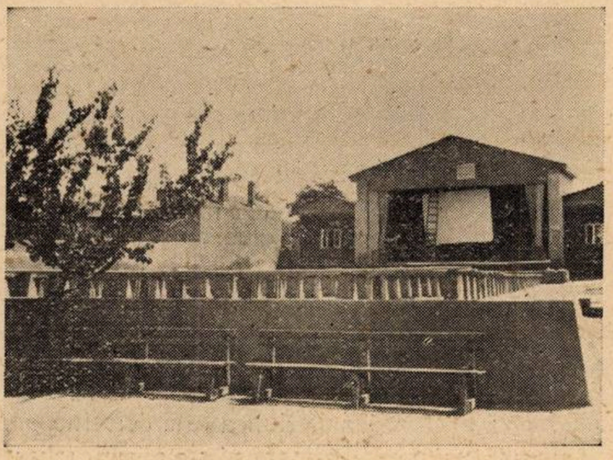
Sperăm că aceste cîteva observaţii critice vor fi dezminţite de realizările din viitoarele stagiuni.

*

Afişe mari anunţau pe străzile Constanţei, spectacolul în două acte şi prolog „Estrada pe satelit“ — texte de Nicky Popescu şi George Mihalache, muzica de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, H. Mălineanu, Marius Mihail, Gelu Solomonescu, Noru Demetriad, Arthur Schor, Nicky Popescu, A. Lepin, Tabacinikov, P. Zdenek, J. Jezek, Czerni etc. Cum ansamblul se afla în turneu la Eforie, un drum de 25 minute cu autobusul şi iată-ne în spaţiosul teatru de vară aşteptînd să se ridice cortina ! După un sfert de oră întîrziere, acest moment a sosit.



Gabriela Popescu (Violetta Valery) şi Costin Ionescu (Alfred) în actul IV din opera „Traviata“



La căminul cultural din Medgidia: intensă activitate!?!

Pe scenă era instalată o formaţie de muzică uşoară (coarde, un grup de suflători şi baterie) repartizată asimetric într-un decor ce trebuia să sugereze, probabil, un colţişor din cerul înstelat. Dar pe măsură ce se succedau numerele, constatam că titlul de pe afiş avea foarte puţină legătură cu conţinutul spectacolului. Satelitul a fost luat doar ca un pretext exterior, fără nici o referire la înalta lui semnificaţie pentru omenire, la faptul că primul satelit artificial al pămîntului a fost lansat din ţara socialismului biruitor, fiind privit doar sub aspectul de călător în jurul lumii. Au fost satirizate cu acest prilej — şi aceasta constituie nota pozitivă a spectacolului — ţinuta vestimentară extravagantă a unor bulevardieri rătăciţi pe litoral, atitudinea birocratică a unor medici de la Techirghiol, lipsa de salubritate pe plaje, indecenţa, atitudinea amorală în problema dragostei, felul deficient în care se duce munca culturală la un trust de construcţii, „biţiiala“ anumitor campioni ai muzicii uşoare decadente din Occident, mişcările „expansive“, ale unor „amatori“ în timpul unui meci de box etc.

Nicky Popescu — actor de un remarcabil talent, care dispune de un joc antrenant şi plin de ver-

Ansamblul ruso-ucrainean al Casei de cultură a raionului Tulcea, cîntind la Consfătuirea de la Constanţa

vă, — s-a străduit să imprime spectacolului acel dinamism necesar şi, în bună parte, a reuşit. Dar cum stăm cu textele? Din păcate, prea deseori ne-am întîlnit cu un umor palid şi ieftin, cu „poante“ răsuflate de mult, cu momente banale dacă nu chiar triviale.

Cu unele excepţii (Vally Andreescu, Ion Pietraru), soliştii vocali — şi în special bărbaţii — au încă mult de lucru pentru a dobîndi un nivel acceptabil de interpretare muzicală. Vocile lor distonează adesea, iar dicţiunea este defectuoasă.

Cu mult mai convingătoare ni s-a părut orchestra condusă de Marcel Ionescu.

In încheiere, am vrea să ridicăm problema prezenţei muzicii noastre uşoare contemporane. Deşi pe afiş figurau numele a şase compozitori romîni, muzica noastră uşoară nouă nu şi-a găsit în cadrul spectacolului locul ce i se cuvine, cu toate că am putut constata un oarecare efort în acest sens. Nu este oare posibilă realizarea unui program de estradă în care cîntecele cele mai reuşite să fie incluse într-un procentaj cu mult mai ridicat decît am avut ocazia să constatăm în „Estrada pe satelit“? Credem că da! Sîntem convinşi că în muzica noastră distractivă există piese tot atît de frumoase şi gustate ca „Bianche luna“, „Bim! Bam! Bum!“, „Atena“ sau ca arhicunoscuta arie din opereta „Rose Mary“. S-a urmărit satisfacerea tuturor gusturilor? Interesează educarea unui anumit bun gust. Acesta poate fi stimulat cu muzică romînească de calitate şi, bineînţeles, şi cu muzică bună de peste hotare. Dar de ce neapărat muzica străină să fie predominantă cînd publicul reacţionează prompt şi entuziast la cîntecele valoroase scrise de compozitorii noştri? Acest lucru este o realitate, constatată chiar în timpul spectacolului „Estrada pe satelit“, prezentată de Teatrul de Stat de Estradă din Constanţa.

De această realitate ar trebui să-şi dea seama şi conducerea Teatrului, orientîndu-se just în problema repertoriului, legîndu-l organic de viaţă.

Alături de Teatrul de Stat de Estradă, cu un profil asemănător însă cu un scop special, funcţionează şi Teatrul Marinei Militare.

Înfiinţat în anul 1951 pentru a deservi în principal necesităţile artistice ale armatei, Teatrul Marinei Militare dă reprezentanţii şi pentru publicul larg, constituind astfel un mijloc eficace de reflectare a vieţii noi ce se duce pe navele noastre.

Acest colectiv de tineri a activat şi în brigăzi artistice, pentru susţinerea diferitelor manifestări ocazionate de campania de alegeri de deputaţi în Sfaturile Populare sau în Marea Adunare Naţională, „Ziua marinei“ etc. Spectacolele Teatrului Marinei Militare s-au bucurat de apreciere şi în turneele întreprinse în anul 1956 în Moldova şi Oltenia, anul trecut în Ardeal şi în localităţile dunărene: Sulina, Tulcea, Galaţi, Brăila, precum şi în prezent în staţiunile de pe litoral.

Printre compozitorii care au scris muzică pentru diferitele spectacole prezentate, se află Gherase Dendrino, Aurel Giroveanu şi Florentin Delmar. Este regretabil faptul că puţini compozitori colaborează cu ansamblul. In genere se observă un insuficient interes al creatorilor noştri pentru cîntece marinăreşti; prea puţine sînt lucrările scrise în acest gen. Dorinţa arzătoare a conducerii teatrului este de a apare pe afiş şi alte nume ale reputaţilor maeştri ai muzicii uşoare romîneşti. Dar îmbogăţirea repertoriului revine, în parte, însăşi membrilor ansamblului, reale talente care scriu atît muzica cît şi textele cîntecelor, scheciurilor, scenelor etc.

Spectacolul „Cu toată viteza înainte“ are o tematică legată de viaţă. Scenetele, monologurile şi scheciurile sînt pline de vervă, antrenante, iar muzica, chiar atunci cînd e folosită ca fond, reuşeşte în bună măsură să reliefeze expresiv conţinutul versurilor. Momente ale spectacolului redau ajutorul pe care marinarii îl dau ţăranilor colectivizaţi la munca cîmpului, ca de pildă sceneta „Marinarii la arie“ de Milu Iosipovici unde se cîntă melodiile „Bob de aur, bob de grîu“ de Cristofor Barbatti. Sceneta se încheie cu o suită de dansuri dobrogene alcătuită din diferite melodii din folclorul local (cele turceşti sînt prezentate într-o înveşmîntare orchestrală deosebită). In spectacol sînt satirizaţi marinarii codaşi, leneşi şi chiulangii ca în sceneta „Veselie la bord“

de Ion Burchelan, muzica de Aurel Manolache, sau în scheciul „Sîntem polisportivi“ de Ion Burchelan, unde sînt ironizaţi falşii sportivi. Întreaga muzică a spectacolului este optimistă, luminoasă. Orchestraţia meritorie apare uneori monotonă din cauza folosirii aceloraşi formule şi procedee instrumentale. Dacă melodiile folosite sînt frumoase, amintind uneori de cele reuşite ale spectacolelor de revistă, nu putem să fim de acord întru totul cu mijloacele de execuţie. Vom începe mai întîi cu orchestra : deşi alcătuită din muzicieni de calitate, nu este echilibrată din punct de vedere al instrumentelor. Referindu-ne la interpretarea vocală, remarcăm numărul insuficient al solistelor precum şi inexistenţa propriu-zisă a unui cor pe mai multe voci. Executarea unor cuplete de către întregul ansamblu — bărbaţi şi femei la unison şi octavă, pare săracă şi neconvingătoare faţă de acompaniamentul orchestral.

Cu toate aceste cîteva lipsuri, spectacolul „Cu toată viteza înainte“ se bucură de fiecare dată de succes, tocmai datorită legăturii sale cu viaţa. Este regretabil că această tendinţă pozitivă nu e dublată de prezenţa unor forţe artistice de calitate destul de numeroase pentru a susţine un înalt nivel artistic.

*

Am zăbovit cîteva momente şi la Ansamblul Artistic „Brîuleţul“ al Sfatului Popular al oraşului Constanţa. Dirijorul acestei formaţii, Erasmus Minchievici, tocmai repeta cîteva piese corale acompaniate de orchestră, în vederea primei ieşiri în public a corului (17 august în cinstea sărbătorii zilei de 23 August). Înfiinţat acum 4 luni, ansamblul coral, alcătuit din tineri funcţionari şi muncitori de la instituţiile şi întreprinderile locale, se prezintă ca o formaţie omogenă, care răspunde cu promptitudine dirijorului. Aceste gînduri ne-au fost stîrnite chiar de repetiţia la care am luat parte, unde s-au interpretat piesele : „Slavă muncii“ de Sergiu Paiu, „Mateliţa“ de Varlamov (în limba rusă) şi „Valurile Dunării“ de Ivanovici. Diferitele greutăţi de ordin tehnic — ca intrări şi imitaţii ale vocilor, scoaterea lor în evidenţă — au fost rezolvate fără un efort special din partea corului, ceea ce a permis dirijorului să finiseze în detaliu interpretarea expresivă a acestor pasaje.

Împreună cu orchestra (formată din 4 viori prime, 4 viori secunde, 2 ţambale, 2 acordeoane, 1 clarinet, 1 trompetă, 1 contrabas şi baterie), corul sună amplu, puternic, echilibrat, în ciuda unor deficienţe ale partidei altistelor, care nu se aud din cauza numărului restrîns de voci.

Soliştii vocali Petre Sangrin, Elena Someş, Aurel Poparăscu, Crapu Florica, Radu Ioana şi Cadrie Murmambat (aceste două cîntăreţe din urmă sînt apreciate interprete de muzică populară bulgărească şi turcească), echipa de dansuri şi orchestra populară au susţinut anul acesta spectacole care s-au bucurat de succes în turneul întreprins în localităţile de pe litoral (Vasile Roaită, Eforie, Techirghiol). De asemenea, ansamblul „Brîuleţul“ a dat şi cîteva spectacole la Constanţa cu diferiţi cîntăreţi de muzică populară din Bucureşti ca Maria Lătăreţu, Eugenia Frunză, Emil Gavriş, Ion Cristoreanu. La 4, 5 şi 6 august a.c. erau programaţi să cînte cu această formaţie Maria Tănase, Ileana Constantinescu, Ştefan Lăzărescu, alături de soliştii Ansamblului.

În ce priveşte repertoriul, el este format în majoritate din cîntece de masă şi corale romîneşti, cum şi din cele ale minorităţilor naţionale (ruseşti, tătăreşti, turceşti, bulgăreşti etc.). Piesele sînt executate cu texte originale. Astfel, cîntecele „Koş Keldîniz“ (Bine-aţi venit), este interpretat în limba tătară, „Mateliţa“ în limba rusă.

Programul pe care acest colectiv îl prezintă publicului la cea de-a 14-a aniversare a eliberării patriei noastre cuprinde cîntece despre patrie ale compozitorilor noştri, numere coregrafice şi părţi solistice. O parte a programului este consacrată cîntecelor despre mare şi celor ale minorităţilor naţionale, urmată de o suită de dansuri dobrogene. Tabloul intitulat : „Dunăre“ încheie programul prin melodii ca „Dunăre, Dunăre“ de Gh. Dumitrescu, melodiile populare : „Îngheţată-i Dunărea“, „Pe marginea Dunării“, „Dansul pesca-

Elena Pogueski şi Valeriu Raduş la cercul de vioară condus de înv. Constantin Ioniţă

Orchestra populară a Casei de cultură Tulcea rului" cules de E. Minchievici şi I. Buruc (din comuna de pescari Ada Marinescu de lîngă Tulcea) ş. a.

Ansamblul coral este o adevărată şcoală din care vor fi recrutaţi viitorii conducători şi solişti ai formaţiei. Actualmente se formează aci patru tineri dirijori : Pestriţu Anghel, Turcitu Victoria, Radu Ioana şi Iamandi Elena, toţi elevi ai Şcolii Populare de Artă din Constanţa, care fac în prezent practică sub îndrumarea dirijorului E. Minchievici. In acest fel, întreaga formaţie este demnă de sprijinul acordat de Comitetul regional de partid Constanţa, de Sfatul Popular şi de Casa de Creaţie.

*

Vizita noastră la cele două instituţii de învăţămînt artistic din Constanţa — Şcoala Populară de Artă şi Şcoala Elementară de Muzică — a constituit un izvor de informaţii asupra modului cum sînt educaţi cei chemaţi să contribuie la dezvoltarea artistică a oraşului şi a întregii regiuni.

Am ajuns într-o perioadă, ca să-i spunem astfel de „sezon mort", deoarece elevii sînt în vacanţă. Tovarăşa Mateescu Elena, absolventă de curînd a Conservatorului din Bucureşti, directoarea Şcolii Populare de Artă, de sub îndrumarea Sfatului Popular al Regiunii Constanţa, ne-a prezentat profilul acestei instituţii şi secţiile din care este alcătuită : muzică, pictură, actorie şi coregrafie.

Deşi nu a împlinit decît un an de la înfiinţare, şcoala numără în prezent 265 elevi, dintre care la muzică au fost înscrişi 62. Muncitori, meseriaşi, funcţionari de la întreprinderile şi instituţiile din Constanţa sau din împrejurimi sînt îndrumaţi de către un colectiv de profesori cu o bună pregătire. La secţia de muzică predau Vasile Simulescu — solist al teatrului de operă şi balet din localitate şi Gabriela Simulescu (canto), Constantin Daminescu — prim dirijor al teatrului de operă şi balet (pian), Eduard Anton — profesor la şcoala elementară de muzică (vioară), Ion Nicolae (clarinet), Dinu Dumitru (acordeon), iar la cursurile de teorie şi solfegiu, Elena Mateescu.

Roadele primului an de activitate s-au evidenţiat mai ales în producţia de la sfîrşitul anului şcolar. La secţia muzicală s-au distins în special elevii Dinu Ghezzo şi Bibescu Daniela (pian), Ionescu Gheorghe (canto), Tavitan Ştefan (clarinet).

Experienţa acestui prim an de studii arată că în ciuda unor greutăţi — legate mai ales de insuficientul număr al instrumentelor şi de calitatea acestora — munca a decurs în bune condiţii iar perspectivele anilor viitori se arată a fi din ce în ce mai bogate.

La Şcoala Elementară de Muzică (directoare Pocaznoiu Ariana), se predau următoarele discipline : pian (Pinelis Theodor), vioară (Anton Eduard), violoncel (Dorneanu Const.) şi teorie şi solfegii (Galavu Dumitru).

Rezultatele străduinţelor au fost înfăţişate publicului în două producţii. Deşi funcţionează numai de doi ani, această şcoală a format cîteva elemente dotate ca elevii Murgu Traian, din clasa VI-a şi Iordănescu Carmen din clasa IV-a (pian), Marcu Theodor clasa V-a (violoncel) ş.a.

Cu elevii talentaţi, conducerea şcolii a format o orchestră de instrumente de coarde care însumează în prezent 20 de persoane.

Ca şi la Şcoala Populară de Artă, lipsa unor instrumente de bună calitate, în special a pianului, cum şi a unui local corespunzător în care să se poată studia în condiţii optime, mai îngreuiază şi aci buna desfăşurare a muncii didactice. Dar există condiţii ca aceste lipsuri să fie remediate. Succesele de pînă acum ale tinerilor elevi, al căror talent în plină desfăşurare este îndrumat metodic şi atent, ne îndreptăţesc să privim cu încredere dezvoltarea pe această primă treaptă a învăţămîntului muzical.

*

Şi acum să ne depărtăm de litoral şi să pătrundem înlăuntrul regiunii. Am făcut o călătorie şi la Medgidia. La Sfatul Popular regional, tovarăşii Ghinea şi Sabetay (de la secţia de învăţămînt şi cultură) ne asiguraseră că deţin certe informaţii cum că vom întîlni o „bogată activitate" la casa raională de cultură din Medgidia ; nu am găsit însă nici o activitate (şi nici un activist cultural, nici la casa de cultură, nici la sfat) ci doar un afiş anunţînd o chermesă şi altul anunţînd începerea înscrierilor pentru brigada artistică, cercuri de solişti vocali, instrumentişti etc. Am aflat că, de fapt, din cauza chermesei din ajun se suspendaseră manifestările culturale de duminică întrucît... „lumea era obosită". Ne-am consolat privind o reuşită fotografie a unui grup coregrafic turco-tătar al echipelor artistice de la Medgidia şi ascultînd un bun lăutar — Petrică Andronache — de la bufetul „Pescarul" de peste gară... Aşa că nu vom vorbi decît de alte oraşe şi sate din regiunea Constanţa.

La Tulcea, Casa raională de cultură (director Kukulis) are o frumoasă activitate pe variate planuri, dintre care cel muzical ne apare predominant. Tocmai cînd am ajuns acolo, învăţătorul Ioniţă Constantin, conducătorul cercului de vioară, se afla în plină lecţie cu elevii săi. El ne-a mărturisit că acest cerc (înfiinţat în octombrie anul trecut) este foarte frecventat de amatori — oameni ai muncii şi elevi care vin aici să-şi însuşească noţiunile de bază ale cîntatului la vioară. Există un singur mare neajuns : lipseşte material didactic pentru cei avansaţi. Incepătorii parcurg metoda I-a de Eugen Cuteanu, dar mai departe nu au după ce învăţa, căci mult aşteptata metodă a doua nu a apărut.

Intr-o încăpere alăturată repeta corul ruso-ucrainean al Casei de Cultură. Ne-am furişat încet pe uşă ca să culegem şi de aici impresii. Dirijorul ansamblului, Simion Gheorghiu, ne-a oferit cîteva „probe" care au confirmat din plin şirul de diplome acordate corului cu prilejul diferitelor concursuri. Am ascultat cîntecul „Despărţirea comsomolistului" de Soloviev-Sedoi, melodia populară „Baical", piesele „Odesa" şi „Geme şi suspină Niprul“ (prelucrare de Veriovka pe text de T. Şevcenko) cîntate cu o sonoritate specific rusească, precum şi „Hora gospodăriei“ de Grigore Macovei. Corul dispune de voci excelente (în special la grupurile bărbăteşti), fiecare cîntă cu dăruire (şi nu mimează cum se întîmplă adesea). Toţi sînt extrem de disciplinaţi şi răspund prompt intenţiilor dirijorului, care pare a fi un priceput cunoscător al artei corale. Formaţia, înfiinţată în 1952, numără circa 130 de cîntăreţi — majoritatea tineri — aproape toţi muncitori şi salariaţi ai unor fabrici, întreprinderi şi cooperative meşteşugăreşti din localitate. Alexandrov Mihail (cizmar), Alexandrov Serghei (dubar), Leonov Ioan (mecanic), Galina Mihailov (croitoreasă), Ivanov Artiom (şofer-mecanic) susţin de obicei părţile soliste. Toţi participă cu plăcere la activitatea corului, cîteodată chiar cu întreaga familie. Repertoriul cuprinde peste 40 de titluri de piese ruseşti, ucrainene, romîneşti de prelucrări de folclor şi cîntece vocale. Cu toate acestea, dirijorul ni s-a plîns că nu are suficient material de note nou.

Un stimulent puternic pentru corişti îl constituie ieşirile pe teren şi turneele (au fost la Mahmudia, Sulina şi la Constanţa unde au participat cu mult succes la spectacolul festiv care a avut loc cu prilejul Consfătuirii din aprilie 1958). Se proiectează un turneu în staţiunile de odihnă de pe litoral. Pregătirea cu corul a şi început.

A doua zi am făcut cunoştinţă cu orchestra populară a Casei raionale de cultură condusă de Dumitrescu Ion. Tocmai se repeta un joc popular romînesc care urma să fie executat într-un spectacol „extraordinar“. Cu oarecare mîndrie ne-a fost prezentat şi proiectul afişului. Citām : „Piese de muzică populară, clasică şi modernă din repertoriul muzicii romîneşti şi universale“. Foarte răsunător şi pompos ! Pretenţiile referitoare la repertoriul orchestrei populare erau însă cu mult mai modeste. În momentul de faţă, majoritatea aranjamentelor pentru orchestră sînt realizate cu forţe interne, neexistînd material tipărit.

Fanfara Casei de cultură a luat fiinţă de la 1 septembrie 1957, la propunerea Biroului comitetului raional de partid şi cu sprijinul întreprinderilor industriale din Tulcea. La 7 Noiembrie 1957, fanfara, formată sub îndrumarea tov. Constantin Holban, a făcut prima sa ieşire publică participînd la manifestările de amploare — de la oraş şi de la sate. Fanfara cîntă în Parcul Republicii din Tulcea (4 ori pe săptămînă). Ea s-ar putea dezvolta în continuare dar, ca şi în alte părţi, ni s-au semnalat lipsa de instrumente de fanfară şi insuficientul material notografic.

Casa de cultură dispune de o brigadă artistică de agitaţie. N-am văzut-o în plină activitate căci momentan nu are aşa ceva. Este regretabil că tocmai în perioada campaniei agricole, cînd ar trebui să ducă o muncă culturală susţinută în gospodăriile agricole şi la arii, ea a abdicat de la scopurile ei principale.

La cîteva zeci de kilometri de Tulcea, pe braţul Sulina, în inima Deltei, se află satul Crişan. Ca multe alte sate din Deltă, Crişan se întinde de-a lungul a opt kilometri, pe un grind între Dunăre şi baltă. Sat de pescari buni, de gospodari destoinici care-şi iubesc casa şi meseria. Acolo am sosit într-o după amiază, pe neaşteptate, dorind să surprindem o activitate culturală despre care la Casa regională de creaţie populară nu ni se spusese nici un cuvînt (poate tocmai de aceea nutream mari speranţe). (La Casa regională de creaţie populară şi la Sfatul Popular — secţia de învăţămînt şi cultură — ni se lăudase foarte mult *activitatea culturală susţinută* şi *nivelul înalt de măiestrie* al echipelor căminului cultural din satul Murighiol. Şi de la Casa de Cultură Raională, tov. Kukulis şi Tudose ne-au vorbit cu entuziasm despre activitatea care se duce la Murighiol. Urma să plecām acolo să vedem ansamblul ucrainean, echipa de dansuri. Apoi am aflat că în această perioadă „nu există activitate !“ Nu prea am înţeles contradicţia dintre multele laude despre activitatea intensă şi trista realitate de pe teren...).

La Crişan, directorul şcolii elementare, Sergiu Şerbanovici, principalul animator al căminului cultural local punea la punct unele probleme legate de noi construcţii în sat. El ne-a vorbit de activitatea culturală din Crişan. După ce, cu umor şi sinceritate, ne-a mărturisit că există în sat trei coruri dar că el e... afon, ne-a dat precizări. În satul Crişan majoritatea populaţiei este de origine ucraineană. Satul are vreo şase sute de suflete, o şcoală cu secţie romînească şi ucraineană, un dispensar, un cămin cultural. Principala activitate a crişănenilor este pescuitul : ei lucrează la Întreprinderea piscicolă de stat. Activitatea muzicală se desfăşoară în cadrul a trei formaţii : corul copiilor (circa 100 de corişti — creat în martie 1958), corul sindicatului învăţămînt (cei 17 salariaţi ai şcolii), corul căminului cultural (în care cîntă pescarii şi salariaţii şcolii, vreo 25—30 de voci). Cele trei formaţii sînt conduse de tînăra învăţătoare Miron Elena, bibliotecara satului. Ea este din Murighiol, a absolvit cursurile liceului ucrainean din Sighet şi, după această călătorie în Nordul ţării, s-a înapoiat acasă, în Deltă, unde este animatoarea muzicală a satului. Nu are studii speciale muzicale dar şi-a asimilat bazele teoriei şi solfegiului în liceu. Şi cu aceste cunoştinţe ea descifrează partiturile din publicaţiile de coruri şi din „Novîi Viek“ şi-şi înnoieşte repertoriul corurilor. Ne-a spus că îşi cunoaşte limitele cunoştinţelor prezente şi doreşte să urmeze cursuri de specializare muzicală. Cu sporite cunoştinţe ea ar putea să noteze cîntecele populare, pe care le cîntă „după ureche“, ar putea pune pe muzică textele noi scrise de Sergiu Şerbanovici (toate sînt pătrunse de viaţa Deltei, de viaţa pescarilor, de suflul nou de pe acele meleaguri). Acolo, la Crişan, ca şi la Constanţa, am văzut cît de mari perspective de activitate rodnică ar avea un absolvent al cursurilor pedagogice din Conservator. Dar, întrucît este vorba de un sat ucrainean ni se pare că, în acest caz soluţia ar consta în plecarea la studii într-un Conservator sau cel puţin la o şcoală populară de muzică a unor elemente locale talentate care, reîntoarse în

Căminul cultural din Crişan (r. Tulcea)

sat, să ridice activitatea muzicală la o nouă treaptă. Este şi dorinţa cea mai vie a tovarăşei Miron Elena, care, poate se va înscrie la cursurile prin corespondenţă de la Conservator. Tov. S. Şerbanovici ne-a asigurat că, pe plan local, va căpăta tot sprijinul necesar.

Cele trei coruri nu sînt cunoscute numai la Crişan. Tov. Şerbanovici ne-a expus o dorinţă: Crişan să fie un centru „de export" cultural şi pentru alte sate. Bogăţia de talente din sat nu poate să rămînă nefructificată. Visul a început să se împlinească. Corurile au întreprins turnee în Deltă. De pildă, corul de copii a fost la Gorgova, Vultur, Caraorman, Letea şi C. A. Rosetti, iar cel al sindicatului învăţămînt la Gorgova şi Caraorman. Cît priveşte corul căminului cultural, el a cîntat în faţa muncitorilor din importante centre pescăreşti. Corul de copii a ajuns în cadrul concursului interşcolar al pionierilor şi şcolarilor la Tulcea (faza raională — locul I) şi Constanţa (faza regională); cel al sindicatului învăţămînt a ajuns la Ploeşti în cadrul fazei interregionale a concursului din cadrul sindicatelor din învăţămînt, obţinînd o menţiune. Am aflat la Crişan de înţelegeri între căminul cultural şi Intreprinderea piscicolă şi I.E.M.S. (Intreprinderea de exploatare mecanică a stufului): o parte asigură programe culturale în diferite puncte din deltă, cealaltă sprijină material (mijloace de transport etc.), căminul cultural şi şcoala.

Dar să revenim la acea după masă cînd am debarcat la Crişan. Doi copii au pornit spre „vecini" (locuitorii celor două case extreme ale satului — aflaţi la 8 km. unul de altul îşi zic „vecini!") pentru a chema la şcoală pe toţi copiii aflaţi în sat. Cu acest prilej şi învăţătoarea Elena Bîrău, internată la dispensar, a aflat că la şcoală „se cîntă" şi... a fugit de la spital. Cam după o oră, în curtea şcolii se adunaseră vreo 20 de copii dintre care „cei mai mari" aveau 8—9 ani. Numai vreo cinci făceau parte din corul propriu-zis. Ei se distingeau prin portul lor specific: costumele naţionale ucrainene confecţionate în cadrul cercurilor de „mîini îndemînatice" cu materialul dat de părinţi. Restul copiilor nu cîntaseră niciodată în cor. La început a existat o oarecare timiditate (mai mult din partea dirijoarei decît a coriştilor!) Dar şi copiii care nu participaseră la cor „prinseseră" cîntecele de la colegii lor astfel încît din toate piepturile au început să răsune cîntecele ucrainene şi romîneşti. Voci clare, intonaţie precisă, simţ excelent al ritmului, bună dicţiune şi remarcabil simţ al cîntului pe mai multe voci. Fără dificultate, aproape improvizînd, copiii cîntau la două voci. Ce cîntau? Au început cu „Omelko", pe o melodie populară ucraineană dar cu un text nou scris de Sergiu Şerbanovici: Omelko este un pescar local, leneş şi lăudăros care ne e înfăţişat aruncînd undiţa, cîrligele, dormind şi prinzînd totuşi un... rac şi apoi lăudîndu-se la cîrciumă că e cel mai bun pescar. (Se pare că „Omelko" a început să fie cîntat şi în alte sate: fondul legat de viaţă, melodia populară îl fac să se răspîndească uşor). Un alt cîntec ne aduce un alt „erou" al deltei: după un lăudăros pescar, iată şi un ţînţar. Este prezentat, într-un cîntec popular ucrainean, căsătorindu-se cu o muscă. De aci i s-a tras şi moartea! Textul vesel, melodia populară vie, atrag copiii care învăţaseră singuri cîntecul. (Ţînţarul mai figurează şi în alte cîntece de deltă. La Murighiol, de pildă, un vechi cîntec popular a căpătat un sens nou, legat de dezanofelizarea deltei şi de lupta contra malariei: „Nu mai sînt ţînţari în sat"). Ei ne-au mai prezentat melodia „A plesnit cercul". Mai interesant a fost cînd a venit vorba de cîntecul în cuplete, pentru solişti şi cor, „Viaţa noastră înfloreşte" (în genul de „ciastuşki"). Solista lipsea. Dar, deodată, o fetiţă blondă, cu puţin mai înaltă ca banca, a spus: „eu ştiu". Fără a se sta mult pe gînduri i s-a dat cuvîntul şi Eugenia Grosu (8 ani) care nu cîntase încă în cor, a început să depene firul ciastuşkilor despre viaţa nouă, căpătînd replica întregului cor. Apoi, singură, fără acompaniament şi fără... „trac" a prezentat melodia „S-au dus fetele să joace la pădure". Intervenţia ei l-a stimulat şi pe Constantin Ivanov care, cu o intonaţie perfectă, a dat glas „Cîntecului despre Sciors". Copiii cîntă şi piese romîneşti ca „Partidul e părinte", „Cîntec pionieresc" de Vasile Timiş ş. a. Am putut aprecia urechea, muzicalitatea şi calitatea pedagogică ale Elenei Miron în munca ei cu copiii. Salariaţii şcolii ne-au prezentat piese pentru solo, duete, terţete, cvartete. Şi ei erau pătrunşi de aceeaşi voie bună, de acelaşi entuziasm molipsitor, pe care îl propagă tov. Şerbanovici.

Elena Bîrău ne-a cîntat o frumoasă doină dobrogeană, într-un autentic stil popular, cu o intonaţie curată şi multă expresivitate. Doina a fost culeasă în Valea Nucarilor (raionul Tulcea) de către învăţătorul Chirică Ion. Apoi ne-a cîntat, în acelaşi chip remarcabil, cîntecul popular „Mă dusei să trec la Olt", după care... a fugit înapoi la dispensar!

Cîte două, trei sau patru, Elena Miron, Zaharenko Victoria (învăţătoare), Bordei Gheorghina (femeia de serviciu a şcolii), Lovin Vasilica (bucătăreasa şcolii) au cîntat în acea manieră specific populară cîntecele „Huţulka Xenia" (adus de prin părţile Sighetului), „Dincolo de deal" (pe trei voci) „La marginea pîrîului“, „Miniera“, „M-oi duce pe luncă“, „Secerătorii pe deal“, „Gîndurile mele“ (pe text de T. Șevcenko), vechiul cîntec de luptă căzăcesc „Se vede satul“ (pe care-l cîntă și copiii), „Asta-i Lina, bat-o vina“, „Foicică de cicoare“, „Seara pe deal“ etc. Vasilica Lovin a apărut numai în cîteva din aceste cîntece dar forța și expresivitatea cu care „secunda“ erau excepționale, lăsîndu-ne o impresie care va stărui multă vreme în amintirea noastră. A „secunda“ înseamnă a improviza acompaniamentul pe altă voce (de fapt, „secundă“ sau „terță“). Această improvizare este unul din aspectele caracteristice — cum se știe — ale cîntecului popular rus, ucrainean, bielorus. În stilul polifonic popular se concretizează acea „forță a psihicului colectiv“ despre care vorbea Gorki, se cristalizează veacuri de cîntare împreună, în tovărășie, a rușilor, ucrainienilor sau bielorușilor, în care fiecare cîntăreț dezvoltă liber, într-o formă variată, cîntecul. Imaginea muzicală apare ca rodul unui întreg colectiv de cîntăreți. Și acest cîntec, cum spunea Gogol, te cheamă, suspină și-ți strînge inima, te cuprinde, caută să-ți pătrundă în suflet, revărsîndu-se aproape de tot de inima ta.

Ne-au povestit cei din Crișan și unele aspecte umoristice ale vieții muzicale locale. La serbările care au loc din două în două săptămîni, cu instrumentiști care cîntă și muzică de dans, apăruseră la un moment dat cîțiva tineri care dansau excentric mambo. Tocmai atunci pisica școlii fătase: un pisoi s-a numit „mambo“, celălalt „gomist“. După cum vedem, la ridiculizarea tinerilor excentrici și la faptul că au renunțat la „modă“ au contribuit și pisicile școlii !...

Școala are un acordeon, la care învață copiii Lovin Gheorghe, Damian Alexandru și Sebastian Anton ; mandoline și alte instrumente s-ar găsi în sat. Pentru ca visul despre o orchestră populară la Crișan să prindă viață ar fi necesară mîna competentă a unui dirijor-organizator. Pentru un moment, Elena Miron nu este încă în stare să traducă în viață și acest vis al crișănenilor. Necesitatea unor studii speciale a talentatei învățătoare se impune cu atît mai mult și nu ne îndoim că la Tulcea și la Constanța se vor găsi cele mai bune soluții în această problemă. O altă problemă este legată de lărgirea orizontului artistic al acestor formații prin deplasări (talentele acestea s-ar face apreciate și în Capitală !) și prin îndrumare de către oameni competenți din centru. O brigadă de îndrumare care ar poposi iarna (cînd activitatea e mai intensă) în satele deltei ar putea aduce o contribuție însemnată la ridicarea pe o treaptă și mai înaltă a activității muzicale de amatori din acele locuri. În sfîrșit, o ultimă problemă este aceea a materialului notografic în limba ucraineană și cu producții locale. Aceste creații, izvorîte din viață (S. Șerbanovici are numeroase texte de actualitate, din viața locală, ce așteaptă să fie puse pe muzică ; compozitori care cunosc limba ucraineană ar putea să le folosească), au darul să se răspîndească foarte ușor, vorbindu-le pescarilor despre ce le e aproape.

*

Legătura materialului artistic cu viața este condiția transmiterii mesajului său, condiția realei sale accesibilități și comunicativități. Tocmai această legătură cu viața asigură forța și vitalitatea programelor prezentate de brigăzile artistice de agitație de pe lîngă casele raionale de cultură și din căminele culturale. Astfel, de pildă, la Stupina (raionului Hîrșova) pe care am vizitat-o împreună cu brigada artistică de agitație a Casei raionale de cultură am putut constata același lucru. Textul brigadei, elaborat de Taisia Pușcariu, directoarea Casei raionale de cultură, în colaborare cu cercul literar de pe lîngă Casa de cultură, este axat pe cîteva idei principale sub-

Elena Miron, Eugenia Grossu și Sergiu Șerbanovici

Brigada Casei de cultură a raionului Hîrşova înainte de a pleca la drum

liniate la Consfătuirea de la Constanţa a ţăranilor şi lucrătorilor din sectorul socialist al agriculturii (aprilie 1958) : întărirea economică-organizatorică a sectorului socialist-cooperatist existent în agricultură, dezvoltarea avutului obştesc, folosirea cu întreaga lor capacitate a maşinilor agricole, grija pentru sporirea şeptelului şi lichidarea rămînerii în urmă în creşterea animalelor ş.a.

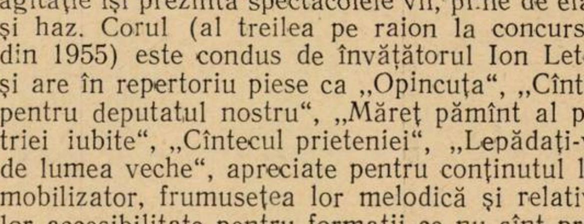
Din micul spectacol al brigadei lipseşte retorismul ; totul este viu, concret, plastic. Cu un entuziasm minunat, cei 15 utemişti din brigadă (muncitori, funcţionari, activişti culturali) desfăşoară programul de cîntece, dansuri, recitări. Asistînd la un asemenea spectacol, înţelegi mai bine justeţea unor versuri ca : „Voie bună azi străbate /Prin ale Dobrogei sate“/. Cît de mult contrastează ele cu vechiul cîntec „Dobrogea-i ţară bogată /De mărăcini şi de piatră“.

Colectiviştii veniţi acasă după o zi de muncă, la auzul cîntecului vesel al brigăzii se adună în cîteva minute la căminul cultural care curînd este arhiplin. Şi reacţiile spontane ale publicului nu se lasă aşteptate. Cînd în versurile lor satirice prezentatorii introduc nume din gospodăria agricolă colectivă, animaţia este mare. Trîndavii care nu adună zilele de muncă ci zile-luncă, zile-pat, zile-stat, zile MAT, beţivii sînt criticaţi fără nume ; dar acestea izbucnesc din sală : „Păzeşte-te nea Pandele !“ (cînd e vorba de un beţiv de pildă). Aspectul satiric îmbracă forma comperajului (tov. Stroe şi Babonea), a „urzicuţelor“ şi „paparudelor“. Ce sînt urzicuţele ? Patru fete, cu buruieni în mînă (la Stupina erau... mărăcini), care „urzică“ diferite lipsuri. Iar „paparudele“ cer ca ploaia să dea peste diferiţi leneşi, birocraţi, neglijenţi şi să le spele păcatele. Aceste paparude semnalează critic, de pildă, uitarea unui plug pe cîmp, faptul că unii tovarăşi de la Sfat se află mai rar la serviciu şi mai des la MAT, sau că gestionarul cooperativei nu o ţine destul deschisă. Urzicuţele critică lipsa de grijă faţă de porci la Vadul-Oii, manifestări birocratice la Ghindăreni, faptul că la Ciobanul nu există suficientă grijă faţă de vite etc.

Alteori întîlnim cuplete pline de bucurie pentru belşugul din case, printre cîntecele de slăvire a vieţii noi, cîntece care se încheie cu „Partid iubit îţi mulţumim“.

Se înţelege că avînd un program atît de bine legat de viaţă, brigada Casei raionale din Hîrşova a înregistrat frumoase succese în cadrul ieşirilor în satele Ciobanul, Bălăceanu, Gălbiori, Crucea, Horia şi Stupina. Dar nu numai brigada de la Hîrşova are ieşiri în raion. Corul Casei culturale (60 oameni) a fost la Topologul unde, sub conducerea animatorului muzical al tuturor formaţiilor — tov. Costea Sever — a prezentat un frumos program de cîntece. Iar orchestra populară a fost la Vulturul, Giurgeni (raionul Feteşti), Topolog, Ciobanul. La Hîrşova, creat şi dirijat de tov. Calu Ion, profesor de muzică şi director la Căminul cultural din cartierul Varoş, există şi un cor de vreo 40 de copii (pe trei voci), care s-a situat pe locul IV la faza regională a concursului interşcolar. Echipa de dansuri, echipa de teatru, soliştii vocali, recitatorii completează tabloul activităţii interpreţilor amatori din Hîrşova.

Entuziasm întîlneşti şi la amatorii din Cogealac (raionul Istria). Cu regularitate, brigada de agitaţie îşi prezintă spectacolele vii, pline de elan şi haz. Corul (al treilea pe raion la concursul din 1955) este condus de învăţătorul Ion Letca şi are în repertoriu piese ca „Opincuţa“, „Cîntec pentru deputatul nostru“, „Măreţ pămînt al patriei iubite“, „Cîntecul prieteniei“, „Lepădaţi-vă de lumea veche“, apreciate pentru conţinutul lor mobilizator, frumuseţea lor melodică şi relativa lor accesibilitate pentru formaţii ce nu sînt prea avansate. Brigada are ieşiri la Fîntănele, Istria, Nuntaşi, Tariverde, Rîmnic. Printre piesele prezentate sînt şi unele originale, ale tov. Radu Apostol, tînărul director (22 ani) al căminului cultural, care este şi compozitor amator. In programul brigăzii găsim versuri în care uiţi neîn-



Elena Miron conduce un mic cor al copiilor demînarea şlefuirii, dată fiind bucuria, viaţa care le străbate. Brigadierii cîntă cu voie bună:

„In gospodăria noastră / Pe-al nostru larg ogor / Bobul e mai plin, mai rumen / Munca are mai mult spor“. „In conducerea din sfat / Sînt cei mai cinstiţi oameni din sat / Cu ei mai iute creşte sporul / Mai mîndru fi-va viitorul“, „Noi vrem să lăsăm la urmaşi/ Un sat frumos ca un oraş. / Ni-i dragă mîna ce clădeşte / Al nostru cămin cultural / Ni-i drag tot ce se construieşte / In comuna noastră an de an/“.

Şi începe enumerarea succeselor deosebite: parcul, cinematograful, pietruirea şoselei de la Malotanţa, noile hambare, ateliere, locuinţe. Fruntaşii sînt evidenţiaţi: *„Foaie verde, ardei graşi/ Munteanu este fruntaş / Primul fost-a la arat / Primul şi la secerat“*. Toate acestea ne vorbesc de înnoirea vieţii din satele dobrogene. Şi, cum era firesc, ţăranii îşi exprimă recunoştinţa şi dragostea faţă de Partid, înfăptuitorul tuturor acestor transformări. Pline de încredere răsună versurile: *„Partidul nostru stă în frunte/Şi-n pasul vremii îl vom urma“*.

Dar dacă patosul afirmării este puternic, şi cel al criticii juste nu se lasă mai prejos. Oameni cu asemenea realizări au pretenţii mari, faţă de ei şi faţă de ceilalţi. Meşterului fîntînar Ilarie sau ţăranului Dabă nu le vine bine ca cinci sate să afle că au meteahna băuturii. Or, pe melodia „Butelcuţa mea“, sau pe alte melodii se cîntă versuri care îi satirizează.

Aceeaşi legătură cu viaţa o întîlnim la brigada de la Feteşti, brigadă artistică de frunte care a avut cinstea să prezinte un spectacol la Consfătuirea de la Constanţa şi care a întreprins un turneu de două săptămîni la Hîrşova, Topolog, Babadag, Tulcea, Cogealac, Kogălniceanu, Medgidia, Pecineaga, Negru Vodă, Adam Clisi, Oltina, Băneasa, Ostrov. Brigada are două creaţii originale: *„Cîntecul Bărăganului“* al colectivistului Chiriac din Piua Pietrii şi cîntecul *„Partid iubit, îţi multumim“* de D. Diaconescu. Programul este conceput ca un mic spectacol care începe cu evocarea de către un bătrîn ţăran, pe melodia unei doine, a Bărăganului de altă dată: *„Nu-i mult de-atunci/Ne-aducem bine-aminte/Ce-a fost pe-aici în şes de Bărăgan/Ne chinuiau nevoile prin sate/Iar luna ne părea, la mulţi un an...“*

Tînărul ţăran aduce imaginile Bărăganului de azi */„Al nostru-i tot, căci sforile de glie/De-olaltă mic cu mare le-am legat/Aşa precum ne-a sfătuit Partidul —/Şi-i astăzi colectivă-n orice sat“/* (pe melodia „Pescăreasca“).

Izbucneşte şi corul: */Hai tovarăşi pe cîmpii/ Să dăm zbor la ciocîrlii/Să trezim şi soarele/Să vadă ogoarele/Hai tovarăşi daţi-i zor/Mîine grîul e tractor/E combină, e motor/E doar zîmbet pe ogor/.*

Recunoştinţei faţă de Uniunea Sovietică, pentru tot ajutorul neprecupeţit dat ţării noastre pe drumul belşugului în „deceniul vrerii populare“ i se dă glas într-un imn de mulţumire. Pe cunoscuta melodie „Mărăcinul“ de Ion Dumitrescu se recită versuri despre fericirea nouă: *„Sub aripa năframelor albastre/ Noi face-vom o floare/ Să rîdă-n flori sub soare / Ca fericirea noastră/“*.

Şi, după un nou cîntec despre Bărăgan care „ne-a dat viaţă să trăim“, şi „Hora colectivei“ se schimbă vorba: mai sînt multe de făcut căci *„In orice bătătură/ Găseşti un cui să-ţi dea înţepătură“/.*

Care sînt „cuiele“ la care se referă brigada?

Cităm un cuplet, creat după modelul celor ale lui Tănase, Stroe etc.: *„La G.A.C. Kogălniceanu/ Nea Gavrilă, nea Corneanu/ Stau cu mîinile la spate/ Păi se poate? Se mai poate!“/.*

Sau din textul „Paparudele“: *„De la joi pînă la joi/ Să dea douăzeci de ploi /Pe codaşi să-i mai spele/ Să scape de cele rele/ Să dea-n Luciu ploaie/ Să curgă şiroaie/ Consiliul să-l spele/ De păcate grele“* (nu are grijă de vite, de grajduri etc.).

Pe altă melodie se înşiră marile realizări locale, recente, în felul următor: *„Rîd în drumul lor spre soare/ Zeci de şcoli şi trei uzine/ Şi cămine culturale / Patruş'cinci“/.*

Se dau cifre despre magazine, cinematografe, case noi, staţii de salvare din raion etc.

Intregul final al spectacolului este un imn de mulţumire Partidului: *„Pentru tot ce-am făcut şi-om face/ Purtînd dîrz stindardul roş, de pace,/ Pentru drumul ce ni-l făurim/ Lui, Partidului, îi mulţumim/ Pentru gloria poporului/ Lui să-i mulţumim!/“.*

*

Gloria poporului... Ea răzbate în toate aceste manifestări ale talentelor şi muncii poporului, ale setei de cultură şi adevăr ale milioanelor de oameni, ea se întemeiază pe toată această uriaşă muncă constructivă pe care o simţi pulsînd cu entuziasm la tot pasul, în regiunea Constanţa. Anvergura acestei activităţi ridică o serie de probleme, aşa cum s-a văzut, legată de cunoaşterea şi îndrumarea muncii culturale şi de condiţiile desfăşurării ei. Sfatul Popular regional (secţia de învăţămînt şi cultură), Casa de Creaţie Populară a regiunii Constanţa şi Consiliul Sindical local îşi împart sarcinile de orientare şi de organizare a acestei activităţi.

Se poate observa, în general, o cunoaştere „în mare“ a ceea ce se desfăşoară pe plan cultural artistic în regiune. Astfel, la Casa regională de creaţie populară ne-au fost semnalate o serie de coruri fruntaşe, aparţinînd şi minorităţilor naţionale şi ne-a fost înfăţişat un tablou al problemelor legate de ridicarea nivelului muzical al maselor largi de amatori. Casa de creaţie a organizat un curs de perfecţionare pentru dirijori şi îşi propune să ia măsurile necesare pentru îmbogăţirea repertoriului formaţiilor corale care nu acordă încă suficientă importanţă creaţiei de cîntece de masă. Tov. Munteanu, directorul Casei regionale de creaţie populară ne-a împărtăşit un plan care prevede conlucrarea cu I.I.S. „Electrecord“ în vederea realizării unor discuri speciale care pe o faţă să cuprindă înregistrarea vocilor separate ale unor piese corale iar pe verso întregul ansamblu. Asemenea discuri, însoțite de un material didactic-explicativ corespunzător ar putea contribui mult la ajutarea conducătorilor formațiilor corale de la orașe și sate.

De asemenea, o rodnică activitate duce Casa de cultură a minorităților naționale din Constanța. În condițiile egalității depline în drepturi a minorităților naționale din țara noastră, ele își dezvoltă cultura în forme proprii slujind însă același conținut: viața nouă a poporului, lupta sa pentru socialism.

Casa de creație populară nu se ocupă de aspectul organizatoric al activității caselor de cultură și căminelor culturale. Acesta intră în sfera de preocupări ale sfaturilor populare. În acest sens, la Sfatul Popular regional Constanța am putut constata, uneori, o discrepanță între cunoașterea „în mare“, despre care vorbeam înainte, și realitatea de pe teren. Problema cunoașterii mai adîncite a terenului ne pare a fi încă deschisă pentru secția de învățămînt și cultură.

O altă problemă deschisă este aceea a cadrelor muzicale competente. Peste tot unde am fost am întîlnit aceeași dorință de dezvoltare a activității muzicale legată de ridicarea nivelului profesional al cadrelor ; peste tot ne-au fost arătate condiții materiale și morale într-adevăr remarcabile care ar fi asigurate acestora. Și ne punem întrebările : Ce fac atîtea și atîtea serii de absolvenți ai școlilor și institutelor noastre de învățămînt muzical? De ce preferă unii din ei să renunțe la posturi în provincie, ținînd cu orice preț să rămînă în București ? Nu au ei oare datoria să contribuie prin talentul și priceperea lor la educarea artistică a maselor, trezite la o nouă viață spirituală? Nu s-ar putea ca studenții de la Conservator (secția pedagogică și dirijat coral) să facă practică și un stagiu (după absolvirea cursurilor) în cadrul formațiilor artistice de amatori din regiuni, așa cum medicii fac un stagiu la țară ? Cu siguranță că în acest fel s-ar putea aduce o importantă contribuție la rezolvarea problemelor cadrelor calificate.

În sfîrșit, o a treia problemă este legată de materialul muzical (note și instrumente). Puțini știu, de pildă, că la G.A.C. Oltina (raionul Băneasa, regiunea Constanța) adunarea colectiviștilor a votat alocarea unei sume de 60.000 lei pentru procurarea de instrumente în vederea înființării unei fanfare, dar că întîmpină greutăți în găsirea în comerț a instrumentelor dorite. Pe de altă parte — așa cum am mai arătat — editurile au rămas datoare față de echipele de amatori cu tipărituri pentru fanfare, orchestre populare, formații corale ale minorităților naționale etc. Totodată, compozitorii noștri sînt chemați să-și pună tot talentul în slujba creării unor lucrări valoroase în genuri accesibile — atît de așteptate de masele largi de amatori — în care să răsune viața și înfăptuirile mărețe ale constructorilor socialismului.

Aceste probleme se cer rezolvate cît mai grabnic pentru a se putea trece la un nou avînt al vieții muzicale de amatori din regiunea Constanța. Este o datorie să contribuim prin toate mijloacele la acest nou și minunat avînt.

Fr. Schapira, Fr. Wanek, S. Georgescu

Fotografii de *S. Georgescu* și *„Agerpres"*

Muzică pe litoral...

In fiecare an, sute de mii de oameni ai muncii se îndreaptă spre localităţile de la munte şi de pe litoral pentru a se scălda în razele soarelui alpin sau marin. Peste tot răsună şi muzică. Dar dacă brîul Carpaţilor răsfiră vilegiaturişti (şi restaurante!...) pe multe sute de kilometri, ţărmul mării îi leagă pe o distanţă mai mică, pe care o poate parcurge şi epuiza lesnicios, în cîteva zile, cel interesat să cunoască *viaţa* muzicală din cele 10—12 restaurante mari, cu orchestre, dintre Mamaia şi Vasile Roaită (am subliniat cuvîntul „viaţa" întrucît între *scriptele* despre repertoriul orchestrelor pe care le poţi găsi în frumoasa clădire de pe malurile mării în care-şi are sediul Casa de Creaţie Populară a regiunii Constanţa, şi viaţă este un divorţ asupra căruia vom reveni...).

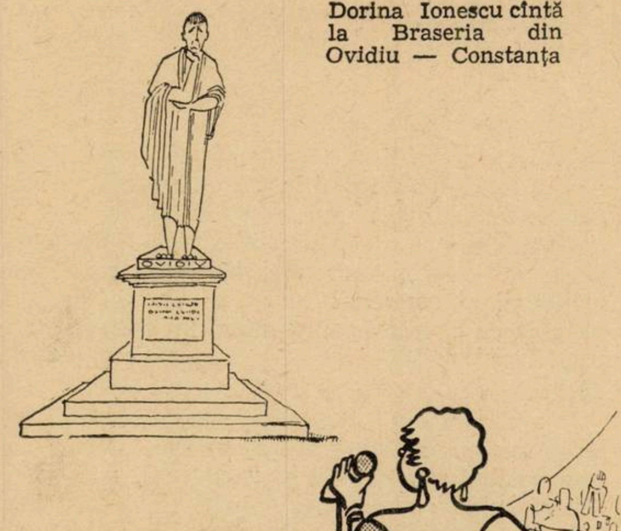
Unele restaurante de pe litoral depind din punct de vedere gastronomic şi muzical de Bucureşti (T.A.P.L.), altele de întreprinderi locale. Intîlneşti figuri cunoscute de interpreţi ca Bob Morland, Corina Dumbravă, Marcel Budală, Iosif Juga ş. a., care apar la diferite restaurante susţinînd programul muzical. Nu ne vom opri asupra fiecărui restaurant în parte ci vom căuta să semnalăm unele trăsături specifice, mai mult sau mai puţin generale.

Una din aceste trăsături este predominanţa formaţiilor hibride de instrumentişti. S-ar părea că „a tunat şi i-a adunat", atît de flagrantă este lipsa de omogenitate a acestor mici ansambluri. La restaurantul-braserie „Victoria" (Constanţa), cunoscutul acordeonist Marcel Budală se află în fruntea unui ansamblu în care doar Toni Iordache (ţambal), îi ţine pasul ca valoare. Ceilalţi instrumentişti sînt departe de aceşti doi remarcabili muzicanţi populari şi nici nu par a se fi acomodat, a se fi închegat în ansamblu. Cîntăreaţa Dorina Ionescu şi-a propus, pe semne, să o imite ca stil şi repertoriu pe Liana Antonova, dar dacă însuşi modelul ei era o umbră a unor cîntăreţi occidentali, ea nu este decît o „umbră a umbrei"... Spectacolul neartistic oferit de ea se desfăşoară sub privirile încruntate ale lui Ovidiu, turnat în bronz, din piaţa Constanţei...

Problema soliştilor este foarte acută la restaurantele de pe litoral. La Cazino-Constanţa, de pildă, pe acea terasă minunat aşezată, cîntă Corina Dumbravă, acompaniată de „orchestra Gigi Popescu". Corina Dumbravă nu face excepţie de la acea lege nescrisă care pare a se fi încetăţenit pe litoral: un solist vocal trebuie să aibă cît mai puţină voce... In schimb, cîntăreaţa „face antren" cu zeci de gesturi, mimări, ochiade, cu o ostentaţie lipsită de bun gust. Acest „antren" factice contrastează cu o adevărată bună dispoziţie tinerească, cu adevărata sensibilitate faţă de muzica uşoară, de dans. In acest sens, într-o seară se petrecea un fapt semnificativ. In vreme ce se dansa, publicul prefera să privească, în loc de solista, care cînta şi mima cu zgomot şi desperare, la o tînără pereche evoluînd în paşi de dans modern cu o graţie, o eleganţă, o distincţie şi un bun gust excepţionale. Nu păreau a fi profesionişti ai coregrafiei, dar în decenţa şi simplitatea cu care dansau, simţeai un adevărat antren, spontaneitate lipsită de ostentaţie şi o reală dragoste de arta coregrafică.

O altă problemă, la solişti, este cea a dicţiunii. Dacă la Corina Dumbravă se înţelege fiecare cuvînt rostit în romîneşte şi numai cu mici greutăţi şi cele în alte limbi, la alţi cîntăreţi textul este de-a dreptul de neînţeles. La spectacolul „Estrada pe satelit", de pildă, Joly Egid a interpretat aria din opereta „Rose Mary" într-o englezească foarte îndepărtată de limba lui Shakespeare. Nu avem nimic împotriva interpretării unor valoroase piese de muzică uşoară de peste hotare, dar ne ridicăm împotriva faptului că, de dragul unei „atmosfere" cosmopolizante, foarte dubioase, să se neglijeze muzica romînească. La Cazino-Eforia, de pildă, Bob Morland nu cîntă — cu foarte rare excepţii — decît muzică străină. Cu ghitara sprijinită pe un genunchi, într-o poză extrasă din „Cinematograful de altă dată", Bob Morland „se dezvoltă", de pildă, în piese de felul valsului „Que sera, sera". Lucru ciudat, poliglotul nostru o cîntă în limba franceză; or, frumosul vals îi aparţine compozitorului Livingstone şi, în original, este în limba engleză. De ce oare-l cîntă Bob Morland în limba franceză? Dacă într-adevăr are cultul „autenticităţii stilului", atunci să-l cînte în englezeşte, dar dacă, aşa cum o dovedeşte, este mai „concesiv" în această privinţă, de ce nu ar cînta romîneşte, ca fiecare ascultător să înţeleagă textul?

Problema tălmăcirii decente a muzicii străine se pune şi la alte restaurante de pe litoral, cum ar fi bunăoară grădina „Pescăruş". Primul ecou al orchestrei Colea Anghelescu de la această grădină l-am avut în autobuz, puţin înainte de localitatea Agigea, cînd un cunoscut, „veteran" al Eforiei (era de aproape trei săptămîni acolo) ne-a întrebat dacă am pregătit taxa de zece bani. Văzîndu-ne mirarea, ne-a spus că la Eforie s-a răspîndit gluma că cei care locuiesc la Agigea şi Vasile Roaită ar plăti 10 bani ca „taxă de muzică", întrucît pînă la ei răzbate zgomotoasa orchestră de la „Pescăruş"-Eforie... Aci însă vehemenţa formaţiei nu reprezintă decît un aspect. Al doilea aspect este cel al „repertoriului" şi „programului". După cîte am înţeles, aci este vorba de ceva asemănător cu celebra paralelă între Racine şi Corneille: unul i-a zugrăvit pe eroi „cum sînt", celălalt — „cum ar trebui să fie". „Program" înseamnă „lista pieselor cîntate"



Dorina Ionescu cîntă la Braseria din Ovidiu — Constanța

I

Sub această piatră zace Ovidiu
Cîntărețul „Iubirilor gingașe", răpus de al său talent.
O, tu ce treci pe aci, dacă ai iubit vreodată,
Te roagă pentru dînsul, să-i fie somnul lin.

Ovidiu

II

Trecut-au veacuri multe
Și i-a fost dat s-asculte
Mambouri cu duzina
Cîntate de Dorina
. . . .
Și iată, somnu-i lin
A devenit un chin.

Șerban

iar „repertoriu" — „lista pieselor știute și predate la Casa de Creație". Între acestea există o totală „nepotrivire de caracter". Responsabilul restaurantului — tov. Angelescu — ne-a și explicat: „Știți cum e! Repertoriile sînt... mă rog... se fac! Așa! dar, de cîntat!... Știți cum e!" Știam, într-adevăr, cum e; și acum știu și cititorii noștri... Tov. Angelescu ne-a explicat faptul că la Eforie sînt mulți vilegiaturiști străini și de aceea trebuie, chipurile, să se cînte multă muzică străină. Tov. Anghelescu — șeful orchestrei — ne-a explicat, în schimb, că de obicei cîntă multă muzică romînească dar că în acea seară „băieții" și-au făcut de cap, întrucît el era „sus într-o cameră" cu o „criză de rinichi".

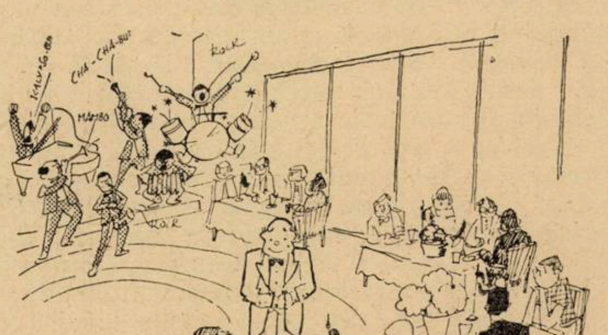
Am revenit de cîteva ori în zilele următoare... se vede că acea criză de rinichi continua ... situația nu se schimbase...

Aci formația aduce „retușuri" originale melodiilor străine. Astfel, de pildă „Que sera, sera" sau „Moara roșie" sînt de nerecunoscut dacă le asculți după refren. Aceste „retușuri" sînt accentuate și de „spiritul improvizatoric" și „înnoitor" al instrumentiștilor care cîntă după bunul lor plac, fără a ține prea mult seama de restul formației, ceea ce duce la un acompaniament fără noimă. Este un fenomen relativ curent. Ritmurile de samba se suprapun cu cele de mambo, cu cele de Cha-cha-cha sau tango întrucît mulți instrumentiști nu le deosebesc. Nu te poate mira că Bela Kalauz (Cazino-Eforie) le atrăgea atenția unor dansatori că el cîntă „samba" iar ei dansează „tango", pe semne că urmăreau un alt instrumentist!...

Un fapt asemănător se putea observa la un moment dat, de pildă la orchestra de la Cazino-Vasile Roaită (conducerea Spirescu-Oltenița). De remarcat aci că „programul" și „repertoriul" corespund, fiind evidentă dorința muzicanților de a prezenta un program bine alcătuit. Dar atunci cînd abordează ritmurile complexe sud-americane (și, de cele mai multe ori, linia melodică nu se aude atunci de fel) lucrurile se încurcă.

Aceasta se întîmplă și cînd cineva staționează între restaurantele „Progresul" și „Cazino": aci se aud ambele orchestre care fac un original „trio" cu un amplificator așezat în apropiere. Și întrucît a venit vorba de restaurantul „Progresul", se cuvine să zăbovim puțin în preajma orchestrei condusă de Jean Filip. Ca toate orchestrele de local, muzica de dans o începe relativ tîrziu (orele 10—11). Atunci orchestra „se încălzește", și se lansează în „mambo" și „sambo". Dacă pianistul este relativ bun, trompeta, saxofonul și percuția lasă mult de dorit. Interpretarea e foarte discutabilă ca gust. Cînd te în-

La noul cazino al Eforiei, cu greu se poate auzi o melodie romînească.



— Spuneți-mi, tovarășe director, nu s-ar putea aduce aci o orchestră străină?... Am dori să ascultăm puțină muzică... romînească.

depărtezi de local, te mai urmăreşte o bună bucată de vreme acea trompetă orăcăitoare...

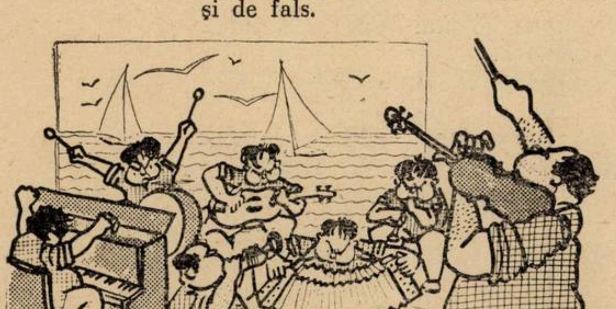
Spuneam că muzica „de dans" începe tîrziu. Pînă atunci se cîntă muzică de „café-concert". Nu cunoaştem raţiunea acestei măsuri; cert este că în cadrul a două ore se cîntă, în general, alături de arii populare, muzică veche. „Piaţa persană" este nelipsită din programul de café-concert, amestecîndu-se cu valsuri vechi, marşuri, potpuriuri din operete etc.

La Mamaia, violonistul Iosif Iuga cîntă, acompaniat la pian de George Teodorescu, şi... „Balada" de Ciprian Porumbescu, în cadrul acestui program.

Muzica de café-concert are rostul, poate, de a fi agreabilă, de a dezvălui măiestria instrumentiştilor într-o muzică ce nu se cere dansată. Nu vedem însă de ce nu s-ar dansa şi pînă la 10—11! (ne aducem aminte de o seară, la „Cina", cînd un grup de tineri, a început să danseze dar a fost îndrumat de ospătari spre mese atrăgîndu-se atenţia că nu e... „discret", să se danseze înainte de ora 11!?!". Acest café-concert este adesea prilej de vehiculare a unei desuete dulcegării, a unei atmosfere siropoase, absolut străină de spiritul zilelor noastre. Nu vedem de ce programele de café-concert să fie aceleaşi ca cele de acum patru decenii! De ce nu s-ar înnoi aceste programe cu piese de un caracter nou, prezentate la un nivel de măiestrie corespunzătoare?

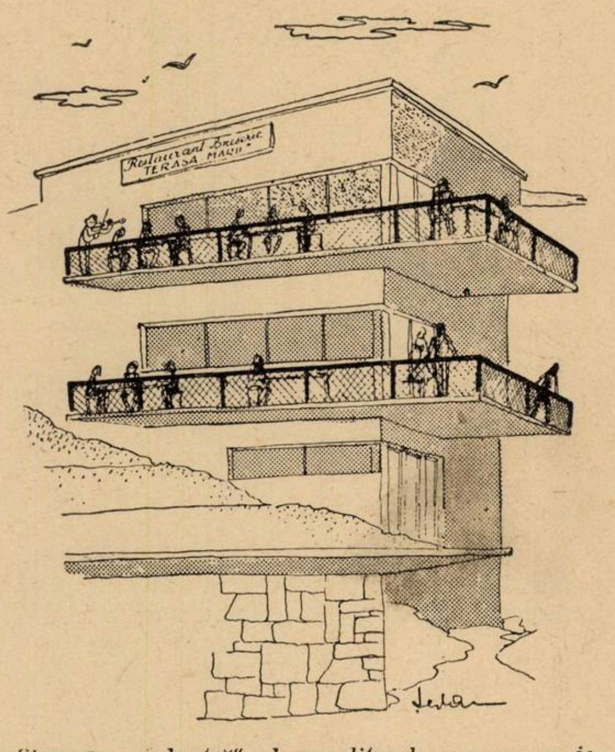
Pe linia înnoirii programului, un bun punct îl marchează orchestra Spirescu-Olteniţa din Vasile Roaită care caută o îmbogăţire a repertoriului pentru café-concert prin potpuriuri de muzică mai nouă, romînească şi sovietică, printr-o tălmăcire şi alegere bună a muzicii populare romîneşti, maghiare şi a altor popoare. În schimb, la Cazino-Mamaia, muzica de café-concert este mult mai slab interpretată decît cea pentru dans.

La restaurantul „Pescăruş" din Eforie, orchestra cîntă îngrozitor de tare şi de fals.



— Mai tare, fraţilor, c-a telefonat de la Techirghiol şi de la Agigea că nu se aude destul de bine!!

La „Terasa Mării" (Eforie) cîntă un lăutar bătrîn.



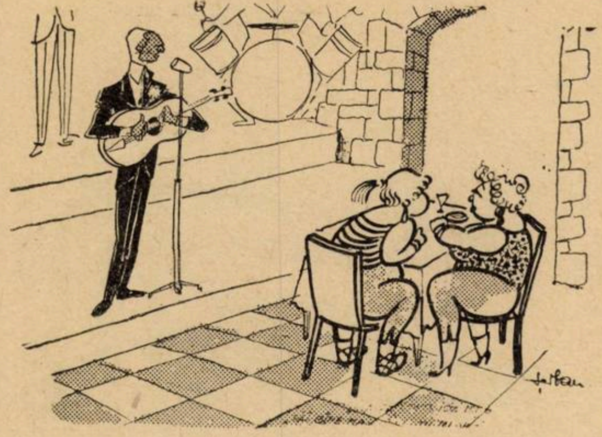
Singura „orchestră" de pe litoral, care nu se jenează să „prezinte" exclusiv muzică romînească!!

După cum se poate remarca, ne-am oprit în primul rînd asupra muzicii străine ce se cîntă în restaurante. Explicaţia constă în faptul că ea predomină în programele orchestrelor, îndeosebi cînd e vorba de dans. La muzica de café-concert îţi mai este dat să auzi melodii romîneşti cîntate uneori cu măiestrie. În cadrul activităţii soliştilor răsună unele melodii romîneşti şi în primul rînd „şlagărul sezonului": „Intră luna pe fereastră" de Emanoil Ionescu. Dar dacă unii cîntăreţi proporţionau cu decenţă muzica romînească şi străină (Corina Dumbravă la Cazino-Constanţa), alţii (Bob Morland, Dorina Ionescu ş.a.) neglijează cu totul muzica romînească. Cînd dansatorii sînt invitaţi pe parterul de dans, muzica romînească, în cele mai multe cazuri, dispare. Vasile Nacă, de pildă, de la restaurantul „Dobrogea", nu a cîntat nici o piesă romînească de dans, în seara în care l-am ascultat.

Situaţia nu se schimbă dacă mergi la restaurante. Doar la terasa Cazino din Eforie poţi auzi toată seara muzică romînească. Acolo cîntă un bătrîn muzicant popular...

Nu trebuie să credem însă că situaţia nu e cunoscută forurilor competente locale sau că ele nu întreprind încercări de a o remedia. La Casa Regională de Creaţie Populară şi la Sfatul Popular Regional (secţia de învăţămînt şi cultură) am aflat că a avut loc o verificare a orchestranţilor şi că s-a ţinut o consfătuire în problema luării de atitudine faţă de denaturările în

La „Cazinoul" Eforia, Bob Morland cîntă în toate limbile, numai romînește, nu!



— *Spune-mi, de ce cîntă franțuzește cîntece englezești?*
— *„Atmosfera", dragă!*

tălmăcirea muzicii ușoare. Problema propagării repertoriului romînesc în restaurante a fost dezbătută, subliniindu-se că nu se poate lăsa la voia întîmplării *„ce"* muzică prezintă orchestrele din restaurante și *„cum"* o cîntă ele. La această consfătuire se pare că au fost discutate și articolele referitoare la muzica în restaurante apărute în „Scînteia" și „Muzica". În urma consfătuirii, orchestrele au prezentat la Casa Regională de Creație Populară „repertoriul" lor. Dar, cum am arătat, între „program" și „repertoriu" nu există prea mare legătură. Controlul pe teren este încă foarte slab, sporadic, acestei probleme neacordîndu-i-se totuși suficientă însemnătate. Așa încît lucrurile continuă să se desfășoare ca înainte...

Este o situație care nu poate dăinui. Restaurantele de pe litoral nu pot continua să fie propagatoare de cosmopolitism și scălîmbăieli. Se impune ca forurile care răspund de această stare să ia neîntîrziat măsuri *concrete,* nu *formale,* de îndreptare a ei, sancționînd necinstea în domeniul „repertoriului" și „programului" și îndrumînd respectarea unei prezentări serioase și orientări juste în domeniul muzicii din restaurante.

Silvian Georgescu

Caricaturi de *Șerban*

* * *

Din primele audiții romînești recente ale lucrărilor lui George Enescu

Octet op. 7, Do-major pentru coarde, (compus 1900) — 6 iunie 1948, C. Silvestri — Filarmonica.

Dixtuor, op. 14 pentru suflători, (compus 1906) — 18 iunie 1956, C. Silvestri — Radio.

Simfonia de cameră op. 33, (compus 28 mai 1954), 18 iunie 1956, C. Silvestri — Formațiune cameră.

Fragmente din opera „Oedip", (1932), 18 iunie 1956, C. Silvestri, — Orchestra Radio.

Cvartet de coarde nr. 2 op. 22, Re major (1952), 19 oct. 1956, V. Gheorghiu, Șt. Gheorghiu, G. Popovici, R. Aldulescu.

Cvartet pentru pian și coarde nr. 2, op. 30, re minor (1945), 13 mai 1956.

Uvertura de concert pentru orchestră (1948), 17 oct. 1957, C. Silvestri — Radio.

Pièces impromptues pentru pian (1915—16), dec. 1957, Dan Grigore.

Opera „Oedip", (1932), 22 sept. 1958, Silvestri — T.O.B.

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

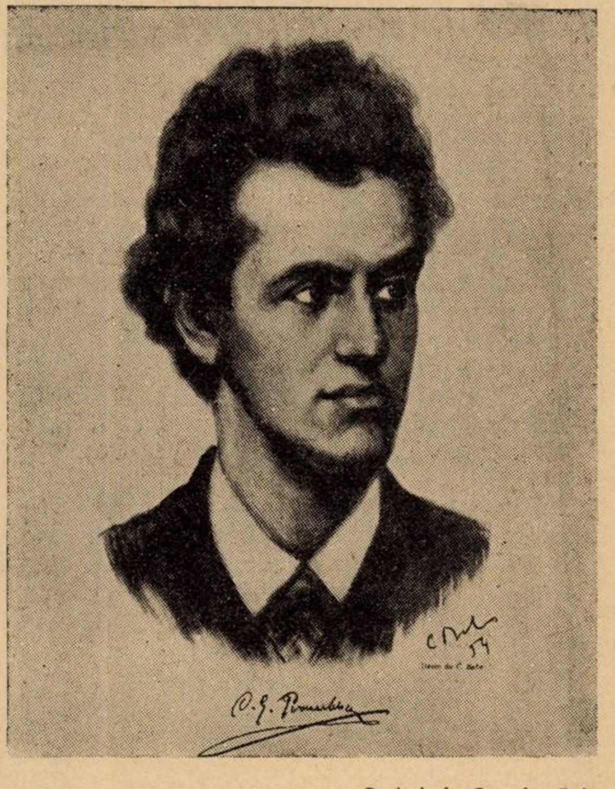
Trei sferturi de veac de la moartea lui Ciprian Porumbescu

de **LIVIU RUSU**

In ziua de 6 iunie a anului 1883 s-a stins în casa părintească din Stupca (Suceava), fără să fi împlinit vîrsta de 30 de ani, Ciprian Porumbescu. Moartea compozitorului a trezit în conştiinţa poporului romîn un val neaşteptat de compasiune. Amintirea vie păstrată geniului său de-a lungul celor 75 de ani cîţi s-au scurs de atunci, a luat în anii democraţiei populare forma unor cinstiri oficiale. Conservatorul de muzică din Bucureşti, Ansamblul de cîntece şi dansuri populare din Suceava, satul Stupca în care şi-a petrecut întreaga şi romantica adolescenţă, muzeul inaugurat anul trecut în vechea capitală a Moldovei, îi poartă numele.

Cu privire la viaţa şi opera sa s-a adunat în timp o considerabilă bibliografie — articole în ziare şi reviste, broşuri, ediţii de opere alese, pentru care şi-au cîştigat merite Valeriu Branişte, Constantin şi Leca Morariu, Ştefan Pavelescu, August Karnet, Grigore Posluşnicu, George Breazul, Ion Vicoveanu, Viorel Cosma, Virgil Birou ş.a. Mai mulţi artişti plastici — Mihai Popp, Ion Cîrdei, Gheorghe Bilan, Bîrleanu, Mihai Onofrei —, i-au pictat şi sculptat chipul. Una din cele mai populare operete din ultima vreme, evocînd viaţa lui Ciprian Porumbescu — „Lăsaţi-mă să cînt“ de Gherase Dendrino —, trezeşte prin tema ei înaintată, simplitatea şi sinceritatea melodiilor un ecou internaţional.

Şi totuşi, entuziasmul manifestat de admiratori faţă de geniul romantic ce abia se întrezărea în creaţia lui Ciprian Porumbescu, nu totdeauna a fost unanim împărtăşit. Oameni de specialitate ca Eusebiu Mandicevschi, unul din primii muzicieni romîni cu orizont larg asupra mişcării muzicale universale, sau Alexandru Voevidca, culegătorul asiduu de cîntece populare romîneşti, şi-au arătat rezerve asupra valorii creaţiei sale, atrăgînd atenţia asupra stadiului de nedesăvîrşire tehnică a lucrărilor, asupra inspiraţiei adeseori facilă şi naivă. Aprecieri contradictorii, reprezentînd pe de o parte generoase efluvii de admiraţie, pe de altă parte severe atitudini critice, trebuie să atingă în viitoarele lucrări muzicologice, sinteza unor reale judecăţi de valoare.



Portret de Corneliu Baba

Viaţa şi opera lui Ciprian Porumbescu n-a fost cercetată pînă în prezent cu tot aparatul critic necesar. Nu ştim unde se află în clipa de faţă manuscrisele originale, dintre care o parte au stat la baza editării celor unsprezece fascicole de către Societatea Ciprian Porumbescu din Suceava, precum şi materialul documentar identificat în decursul deceniilor. Adnotatorii săi, dintre care trebuie citat August Karnet, au intervenit direct în frazare şi armonizare după cele mai ortodoxe reguli ale teoriei muzicale apusene, chiar atunci cînd unele intenţii ale compozitorului încercau formulări mai apropiate de cîntecul popular romînesc. Alteori s-au reconstituit după simple schiţe compoziţii întregi, sau au fost trecute sub numele lui Ciprian Porumbescu lucrările altor compozitori.

In genere, scrierile consacrate în trecut vieţii şi operei lui Ciprian Porumbescu nu ating nivelul unor reale cercetări ştiinţifice, ele ivindu-se din entuziasmul, de multe ori necritic, al prietenilor şi admiratorilor săi.

Se desprinde pentru muzicologia noastră în primul rînd sarcina unei cercetări critice a vieţii şi operei lui Ciprian Porumbescu, menită să releve semnificaţia larg socială a muncii sale creatoare, spontana inventivitate melodică a talentului său, valoarea reală a lucrărilor, de la primele încercări pînă la ultimele compoziţii realizate.

Personalitatea lui Ciprian Porumbescu se profilează unică în viaţa culturală romînească din cea de a doua jumătate a veacului trecut. Ideile şi îndemnurile sale, reflectînd aspiraţii sociale mai largi, s-au dovedit a fi rodnice în dezvoltarea creaţiei muzicale romîneşti. Ele menţin rolului său cultural istoric o actualitate permanentă.

Ciprian Porumbescu a fost vizionarul şi propagandistul cel mai fervent al muzicii romîneşti într-un moment cînd, sub influenţa apuseană, compozitorii romîni reduceau problematica creaţiei lor la simpla imitare a unor forme străine. Identificat cu cîntecul popular, simţind organic frumuseţea bogatelor inflexiuni melodice, Ciprian Porumbescu manifestă o profesiune de credinţă ce se ridică ca o chemare de mobilizare culturală. El însuşi înfruntă legile şi închisoarea habsburgică, lăsînd o pildă vie a participării artistului la năzuinţele de eliberare ale poporului său.

Din corespondenţa rămasă, din unele scrieri mărunte, se desprinde şi un talent literar, moştenit de la părintele său Iraclie, dar mai ales o caldă dragoste de viaţă, de lumea înconjurătoare pe care o părăseşte cu sentimentul părerii de rău, profund tragice, a propriei nerealizări.

Viaţa sa romantică de elev hoinărind pe plaiurile Sucevii, de student boem la Cernăuţi şi la Viena, de profesor de muzică la Braşov, de călător în căutarea sănătăţii sub soarele arzător al Italiei, este plină de o nelinişte ce-l îndeamnă într-una spre înfăptuire, spre creaţie.

Compoziţiile corale reprezintă pentru istoria muzicii romîneşti contribuţia cea mai de seamă a lui Ciprian Porumbescu. Într-o vreme, cînd sub semnele unei lupte de eliberare socială şi afirmare culturală, se înfiripau, în toate ţinuturile romîneşti, asociaţii corale la care participau cu entuziasm ţăranii, muncitorii şi intelectualii, el a fost printre cei dintîi care a îndemnat aceste înjghebări spre cultivarea muzicii populare şi a cîntecului patriotic. Opereta „Crai nou", care va trebui să apară odată într-o ediţie definitivă împreună cu întreg textul lui Vasile Alecsandri, mai este jucată cu succes de multe formaţii de amatori. La fel, cîntecele sale pentru voce şi pian, precum şi piesele instrumentale, de asemenea îşi găsesc sinceri interpreţi.

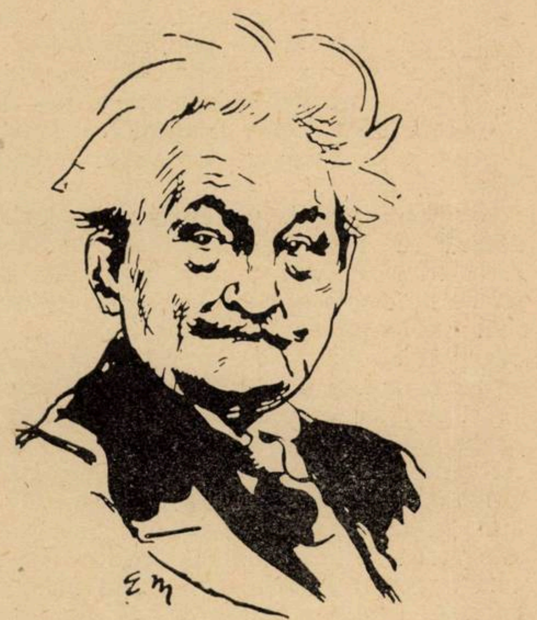
În măsura realizărilor sale, Ciprian Porumbescu rămîne unul din cei mai iubiţi compozitori dintre înaintaşii muzicii culte romîneşti. La trei sferturi de veac de la moartea sa, trebuie să ne bucure faptul că opera lui rămîne vie şi se arată vrednică de admiraţia maselor de ascultători.

SILUETE CONTEMPORANE

Leos Janacek

(La 30 de ani de la moartea lui)

de ZENO VANCEA



Spre deosebire de popoarele din sud-estul şi estul Europei, a căror dezvoltare culturală era frînată de condiţii social-istorice defavorabile, secole de-a rîndul neputîndu-şi manifesta geniul lor creator într-un mod mai amplu, decît tîrziu — unele abia pe la începutul secolului trecut — poporul ceh a cunoscut, încă cu 5—6 secole în urmă o remarcabilă înflorire a culturii sale, excelînd pe tărîmul artei mai ales în arhitectură şi pictură.

Dar şi cultura muzicală cunoaşte încă de timpuriu un frumos avînt, atît la curţile senioriale unde se cultiva muzica — manifestare asemănătoare artei germane a Minnesängerilor, cu rădăcini în cîntarea populară, — cît mai cu seamă la curtea de la Praga a regelui Ian de Luxemburg, coborîtor din dinastia cehă Przenisl. Acesta din urmă devine un centru important al muzicii vocale polifone, prin activitatea unor maeştri străini, în frunte cu marele maestru al muzicii franceze al acelei epoci, Guillaume de Machault, şi prin aceea a unor compozitori autohtoni ca de exemplu Magister Zavis.

In secolul următor, mişcarea politică şi religioasă a husiţilor aduce cu sine şi o însemnată dezvoltare a muzicii religioase pe bază populară, constituind încă de pe atunci, alături de creaţia populară laică, unul din temeiurile dezvoltării ulterioare a muzicii cehe.

In secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, muzica cehă capătă, graţie unui important număr de compozitori, un rol internaţional, influenţînd în chip hotărîtor dezvoltarea muzicii europene a epocii prin creaţia unor personalităţi remarcabile, dintre care unele, ca Tuma, Brixi, Mica, Dusik, Filtz ş.a. activau la Praga, în timp ce altele îşi desfăşurau activitatea în alte ţări, ca de exemplu Stamitz la Mannheim, fraţii Benda la Berlin, Kozeluch, Gyrovetz, Wranicky şi alţii, la Viena, Mislivecek în Italia. Este incontestabil că toţi aceşti compozitori au contribuit în mod deosebit la acea dezvoltare bogată a muzicii care a culminat apoi în creaţia celor trei maeştri clasici germani din Viena : Haydn, Mozart şi Beethoven.

In secolul trecut, muzica cehă cunoaşte o nouă înflorire şi şcoala cehă în frunte cu Bedrich Smetana şi Antonin Dvorak este considerată, după şcoala rusă a grupului „celor cinci", ca una dintre cele mai importante şcoli naţionale ale epocii.

După cum am arătat cu alte prilejuri, şcolile naţionale din secolul al XIX-lea, în frunte cu aceea a clasicilor ruşi, nu s-au născut numai din considerente estetice, din dorinţa de a îmbogăţi creaţia muzicală europeană cu o notă specific naţională, cu ceea ce muzica populară avea mai caracteristic şi mai deosebit faţă de cele profesionale europene, ci în primul rînd din importante considerente ideologice, din convingerea că muzica poate constitui un puternic mijloc de afirmare naţională şi una din căile de luptă împotriva politicii de împilare naţională dusă de asupritori. In cazul şcolilor naţionale cehe şi maghiare asemenea temeiuri ideologice au determinat lupta împotriva stăpînirii habsburgice, în cazul şcolii norvegiene ele corespundeau tendinţei de emancipare de sub tutela politică suedeză, în cel al şcolii poloneze şi finlandeze corespundeau luptei împotriva oprimării ţariste. In cazul clasicilor ruşi, temeiul ideologic are un caracter şi mai avansat, constituind o afirmare a solidarităţii compozitorilor cu cauza maselor exploatate, în lupta lor pentru o orînduire socială mai dreaptă.

Compozitorii ruşi din grupul „celor cinci" aveau puternica convingere că apariţia în arta cultă a elementelor muzicii populare, a ideilor şi sentimentelor ce animau masele populare, a eroilor populari, prevesteşte apariţia apropiată pe arena politică a maselor populare.

In concordanţă cu obiectivele politice ale creaţiei lor, şi sursele de inspiraţie muzicală ale celor două feluri de manifestare ale şcolilor naţionale erau diferite. Prima manifestare reflecta, într-o oarecare măsură, aspiraţiile politice limitate ale burgheziei, se inspira îndeosebi din muzica *populară orăşenească,* cu atît mai mult cu cît etnografia şi folclorul, ca discipline ştiinţifice, erau abia în faşă. Acesta e cazul şcolilor naţionale maghiare, spaniole şi romîne din trecut, în timp ce şcoala naţională rusă, anticipînd cu cîteva decenii şcolile naţionale moderne din secolul nostru, s-a inspirat mai ales din muzica *populară ţărănească*. In cazul şcolii naţionale cehe din secolul trecut, este mai greu de făcut o delimitare precisă, din cauza dezvoltării specifice a unei anumite părţi a cîntecului popular ceh care, asimilînd în cursul timpurilor diferite influenţe ale muzicii culte, nu avea un caracter atît de diferenţiat de acesta, ca de pildă, acela al ţăranilor din sud-estul Europei sau chiar al cîntecului popular din Moravia.

Sprijinirea, deci, pe creaţia muzicală ţărănească ca sursă de inspiraţie predominantă, caracterizează, din punct de vedere stilistic, şcolile naţionale apărute în secolul nostru, după cum un ataşament mai strîns faţă de aspiraţiile politico-sociale ale maselor populare caracterizează aceste şcoli din punct de vedere ideologic. Ambele caracteristici pot fi găsite într-o pregnantă formă în creaţia lui Leos Janacek, cea de a treia mare figură, de importanţă internaţională, a muzicii cehe mai noi.

O însemnată parte a creaţiei sale — fie că este vorba de lucrări dramatice, ca operele „Jenufa", „Katia Kabanova", „Casa morţii" „Călătoriile domnului Broucek", de lucrări simfonice cu program ca poemul simfonic „Copilul muzicianului vagabond", de poemul pentru violoncel şi orchestră, inspirat de un text de Jukovski, de Sonata pentru pian, inspirată din întîmplările tragice ale mişcării muncitoreşti din 1907, sau de lucrările corale cu şi fără acompaniament, ca de pildă „Cantor Halfar", „Marycka Magdanova", „Cei şaptezeci de mii", compuse pe texte ale poetului Bezruc, cantata „Părintele nostru" — are un hotărît caracter militant, reprezentînd profesia de credinţă, politică şi socială, de pe o poziţie progresistă a lui Janacek.

În anii săi de debut, Janacek a continuat, din punct de vedere stilistic, linia tradiţională, iniţiată de Smetana şi Dvorak, urmărind — după afirmaţiile profesorului Jan Racek de la Conservatorul din Brno — o sinteză a tendinţelor clasice şi romantice. In acea perioadă creatoare, limbajul său muzical nu era încă prea deosebit de acela al celor doi maeştri amintiţi. Dragostea puternică pentru omul simplu de la ţară, pentru locurile natale, pentru peisajul morav — Janacek fiind, după cum se ştie, el însuşi de o modestă origine socială, născut la ţară în comuna Hukvaldy, ca fiu al unui mic institutor de origine ţărănească — l-a îndemnat, din ce în ce mai mult, la cercetarea obiceiurilor ţărăneşti, a vieţii de la ţară şi a manifestărilor muzicale ale poporului din Moravia, care are o muzică populară în bună parte deosebită de aceea a Boemiei. (Muzica populară moravă şi-a păstrat — ca de altfel şi cea slovacă şi cea a celorlalte popoare din sud-estul Europei — caracterul monodic şi o structură ritmică variată). Afirmînd că „acela care va porni de la cîntecul popular, va deveni un om perfect", Janacek a studiat, timp de 15 ani, cu multă asiduitate structura specifică a muzicii populare din Moravia, şi, după ce şi-a însuşit-o deosebit de temeinic, a dezvoltat-o într-un mod creator, făurindu-şi un stil cu totul personal. Deşi, după cum afirmă toţi comentatorii creaţiei sale, Janacek nu cita melodii populare decît în cazuri extrem de rare, mai ales cu scopul de a sublinia caracterul realist al unor situaţii dramatice — muzica sa, cu tot caracterul ei eminamente personal, dovedeşte totdeauna originea ei populară. Astfel, deosebit de caracteristic pentru melosul său este — pe lîngă o structură în general modală —, folosirea amplă a unor întorsături melodice şi formule ritmice specifice cîntecului popular morav ; în general, compozitorul operează cu teme scurte, care cuprind doar două sau trei măsuri, avînd un profil melodic şi ritmic deosebit de pregnant.

Dar chiar cînd inventă teme mai lungi, ele sînt alcătuite, în general, din repetarea — asemenea cîntecelor şi dansurilor populare morave — a cîte unui motiv de mare vigoare ritmică.

Expresivitatea melodică şi ritmică a temelor sale este adîncită şi prin limbajul armonic foarte personal, influenţat doar într-o mică măsură de Debussy. Muzicologul Jan Racek afirmă că între anii 1919 şi 1923 „Janacek se apropie de impresionismul lui Claude Debussy, manifestat mai ales în muzica sa de cameră şi în opera „Vulpea şireată". Cu toate acestea, el s-a deosebit de Debussy prin stilul său impresionist cu totul particular, care nu are asemănare în muzica contemporană, fiindcă şi în acest caz Janacek îşi construieşte operele sale muzicale pe baza elementelor melodice ale limbii cehe vorbite".

Trebuie însă observat că cele constatate de către muzicologul citat cu privire la influenţele, aşa zis impresioniste, în limbajul armonic al lui Janacek se potrivesc şi altor compozitori care pornesc de la cîntecul popular al acestui spaţiu geografic, ca de exemplu lui Bartók şi Kodály, iar mai recent şi compozitorului slovac Eugen Suchon. Dar la aceşti creatori nu este cazul să vorbim de o atitudine estetică impresionistă, ci doar de folosirea unor elemente de tehnică componistică, similară cu aceea a lui Debussy. In unele cazuri, aplicarea sistemului armonic de acorduri paralele fără funcţiuni, procedeu asemănător străvechiului faux-bourdon, folosirea anumitor procedee armonice „impresioniste" sînt determinate de structura modală a melodiilor, refractare unei înveşmîntări armonice de tipul sistemului funcţional occidental. In general, şi tehnica debussyistă izvorăşte, în ultima instanţă, tot din ampla utilizare, de către compozitorul francez, a unor melodii de structură modală. De altfel, nu această tehnică este caracteristica cea mai de seamă a limbajului armonic al lui Janacek, care foloseşte în mod frecvent şi foarte ingenios anumite relaţii enarmonice deosebit de expresive utilizînd acordurile adeseori în sens funcţional polivalent. O altă caracteristică a limbajului armonic al lui Janacek este constituită din ampla folosire a disonanţelor nerezolvate precum şi din existenţa unor acorduri *accidentale*, rezultate însă, nu ca de exemplu la Bartók şi în unele cazuri şi la Enescu, dintr-o reală polifonie, ci dintr-o mişcare melodică figurativă a acompaniamentului, în general omofon.

Dacă la aceste trăsături stilistice ale muzicii lui Janacek vom mai adăuga şi felul său de a orchestra, îmbinare ingenioasă între desen şi culoare, adică pe de o parte de a da motivelor şi temelor, pe lîngă pregnanţa lor melodică şi ritmică, şi o reliefare prin opunerea diverselor timbre orchestrale, pe de altă parte tendinţa de a da elementului coloristic — cu toată folosirea economică a amestecului de timbre — un cert sens expresiv, am obţine o succintă caracterizare a stilului marelui compozitor ceh.

Realist ca şi Musorgski, care pentru compozitorul ceh a avut o mare admiraţie în sensul cel mai categoric al cuvîntului, Janacek a găsit sursa cea mai puternică a inspiraţiei sale în viaţă, la care a participat din plin. Putem spune că numai în cazul unui mic număr de compozitori, creaţia are aceeaşi semnificaţie autobiografică ca şi în cazul lui Janacek. Astfel, în afară de Sonata pentru pian amintită, care s-a născut sub impresiile puternice ale mişcării muncitoreşti din anul 1907, mai putem cita ca exemple deosebit de caracteristice: ciclul de cîntece „Jurnalul unui dispărut", inspirat dintr-o întîmplare reală — soarta tragică a unui flăcău care părăsindu-şi familia se ataşează unui grup de vagabonzi de dragul unei tinere ţigănci de care s-a îndrăgostit — de care Janacek a luat cunoştinţă dintr-o notiţă de ziar, sextetul „Mlady", în care compozitorul cîntă fericirea anilor de tinereţe, cvartetul „Scrisori intime", „Sonata Kreutzer" născută din emoţiile pe care i le-a produs compozitorului lectura romanului cu acelaşi nume al lui Lev Tolstoi. Legătura strînsă a compozitorului cu viaţa, cu oamenii, se manifestă şi într-o altă formă care îşi găseşte oglindirea în muzica sa. Ca şi Musorgski, Janacek a modelat structura melodiilor sale, mai ales în cea din urmă perioadă de creaţie şi îndeosebi în lucrările sale dramatice şi corale, după cadenţa specifică a limbii cehe vorbite. Caietele sale de schiţe sînt pline de motive muzicale care caută să redea cadenţa limbii cehe; acest fel de a imprima melodiilor sale accentele vorbirii cehe, a dat un caracter specific naţional melosului său, chiar şi în cazul cînd compozitorul nu se sprijinea direct pe creaţia muzicală populară. În privinţa unei permanente şi puternice legături cu viaţa, Janacek se deosebeşte atît de mult de contemporanii săi, reprezentanţi ai romantismului tîrziu, caracterizaţi prin fuga de viaţă, printr-un refugiu în trecut sau ireal. Născut în anul 1854, primele două perioade ale creaţiei lui Janacek coincid deci cu epoca de culminaţie a romantismului, ai cărui reprezentanţi principali Wagner, Brahms, Bruckner, Strauss sînt cu totul deosebiţi prin atitudinea faţă de viaţă de acea a compozitorului ceh.

Teritoriul — cercetat de Bartók din punct de vedere folcloric — locuit de slovaci, maghiari, croaţi, romîni, sîrbi şi bulgari formează din punct de vedere muzical, după cum afirmă marele compozitor maghiar, o unitate deosebită faţă de muzica populară occidentală, bazată pe conceptul armonic, fiind mai apropiată de muzica populară din răsăritul Europei.

Sprijinindu-se pe această creaţie muzicală populară, unitară în ce priveşte trăsăturile ei fundamentale, lăsînd totuşi loc pentru specificul fiecărei naţiuni în parte, au înflorit şcolile naţionale ale acestor popoare care se dezvoltă azi pe drumul artei înaintate realist socialiste. Realizarea artistică cea mai înaltă a acestor şcoli naţionale o reprezintă creaţia celor patru mari personalităţi: Bartók, Enescu, Janacek şi Kodály. În ordine cronologică, Janacek este primul, născut aproape cu treizeci de ani înaintea celorlalţi trei şi aparţinînd, de fapt, unei generaţii anterioare; dar prin mesajul său, prin mijloacele de expresie ale muzicii sale se încadrează perfect în şcolile naţionale de azi. Împreună cu ceilalţi trei compozitori, el arată drumul dezvoltării viitoare a muzicii din această parte a Europei. Şi dacă importanţa europeană a muzicii lui Janacek începe să fie recunoscută abia în zilele noastre — operele sale dramatice se cîntă cu un deosebit succes în Germania de est şi de vest şi Italia, iar nu de mult un critic francez a afirmat că executarea Missei glagolitice la Paris a constituit evenimentul muzical cel mai important al anului — această tîrzie recunoaştere a meritelor sale artistice se explică tocmai prin caracterul de acută contemporaneitate a creaţiei sale, creaţie eminamente realistă, adînc umană, transfigurînd substanţa populară într-un stil cu totul personal, avînd o organică legătură cu poporul, cu viaţa şi creaţia acestuia. O asemenea muzică nu putea fi apreciată după merit într-o epocă, în care ultimele excrescenţe ale romantismului de tip expresionist, individualismul exacerbat şi esotericul erau în floare.

Noi, compozitorii romîni de azi îl simţim pe compozitorul ceh Leos Janacek deosebit de aproape de noi, graţie mesajului adînc uman al muzicii sale, legăturii sale cu muzica populară. Alături de creaţia celorlalte personalităţi mari ale şcolilor naţionale din acest spaţiu geografic, opera sa muzicală constituie o pildă vie de urmat. Ea arată compozitorilor că programatismul nu implică nicidecum „coborîrea" nivelului artistic al unei opere muzicale ci, din contra, îi dă bogăţie, originalitate şi că sprijinirea pe creaţia populară oferă posibilitatea unei exprimări pe cît de multilaterală şi de variată, pe atît de personală.

Lucrările simfonice ale lui Leos Janacek au fost apreciate şi îndrăgite de publicul nostru şi este de aşteptat ca, în curînd, atît muzica sa de cameră, cît şi importantele sale lucrări dramatice îşi vor asigura acel loc în repertoriul instituţiilor şi formaţiilor noastre muzicale, pe care, pe baza valorii lor, îl merită în mod incontestabil.

DISCUŢII

Educaţia muzicală la ciclul I

La vîrsta de 7 ani, copiii vin la şcoală. Ce ştiu ei pînă la această vîrstă, despre muzică? Fără îndoială că nivelul cunoştinţelor nu este acelaşi pentru toţi copiii. Unii s-au dezvoltat, încă din primii ani, în colectivele căminelor de copii unde, printre alte activităţi, au primit şi elementare noţiuni de „a cînta", alţii au frecventat grădiniţele de copii, unde de asemenea au învăţat cîntece. În ambele cazuri, dacă acele cîntece se făceau fără a fi însoţite de o mişcare a corpului, valoarea lor educativ-muzicală era mult redusă, dat fiind că muzica este percepută de copil în primul rînd ca o mişcare ritmică ce se aseamănă — îmbinîndu-se uneori — cu bătăile inimii, cu respiraţia, cu mersul etc. Unii părinţi, din dorinţa de a-şi vedea copiii cîntînd la un instrument, îi încredinţează unor presupuşi sau improvizaţi profesori particulari de pian sau vioară, care nu au calificarea de a face educaţia muzicală a începătorilor.

Sînt şi copii care în perioada preşcolară nu au frecventat nici căminul, nici grădiniţa şi nici nu au avut vreun profesor particular de instrument.

Trebuie să apreciem însă condiţiile tehnice actuale de răspîndire a muzicii — discul, radio, televiziunea — care, mînuite cu pricepere, contribuie în cea mai largă măsură la crearea unei predispoziţii, pe baza căreia se poate efectua, în cele mai bune condiţii, educaţia muzicală a începătorilor.

Aşadar, în genere, copiii vin la şcoală cu un fond aperceptiv pe baza căruia se poate începe iniţierea muzicală.

Prin această educaţie muzicală elementară nu trebuie înţeleasă o îndeletnicire secundară şi o reducere cantitativă şi calitativă a cunoştinţelor de predat elevilor, ci dimpotrivă, o activitate pedagogică aleasă.

Educaţia muzicală pleacă de la premiza că toţi copiii, fără excepţie, sînt educabili. Ea trebuie să facă parte din educaţia generală ca şi scrisul, cititul, socotitul etc.

Să vedem acum ce se întîmplă în şcoli. În cazul cel mai bun, învăţătorii fac cu copiii, în ora de muzică (o dată pe săptămînă) diferite cîntece, pe care ei le socotesc potrivite scopului educativ ce trebuie urmărit. Metoda folosită este simplă: „după ureche". În acest procedeu, atît ritmul cît şi intonaţia sînt de cele mai multe ori aproximative, fiindcă asupra acestui lucru nu se insistă, din păcate.

Datorită acestor stări de lucruri, copiii ajung în clasa V-a fără a fi beneficiat de o educaţie muzicală propriu-zisă, căci practica cîntatului după ureche, cu totul empirică, nu are nimic comun cu educaţia muzicală. Mulţi dintre ei, cărora, pentru motivul că au rămas cu vocea şi auzul nedezvoltate, li se spune de către învăţători sau de către colegi, părinţi şi alţii, că sînt „afoni", că n-au ureche sau simţ muzical, ajung pînă la urmă să creadă acest lucru, de care devin obsedaţi şi termină prin a se considera inapţi pentru educaţia muzicală şcolară. Dacă vom încerca însă a-i face să asculte bucăţi frumoase, uşoare şi bine interpretate, vom constata imediat că acest lucru le place.

Trebuie înţeles faptul că muzica, în noua orînduire socială din ţara noastră, este un bun al tuturora. Ea nu mai poate fi, ca în trecut, un mijloc de desfătare al unei infime minorităţi, ci a devenit un bun şi permanent tovarăş de muncă, odihnă şi distracţii al oamenilor muncii. De aceea este păcat să împiedicăm atîţia oameni de a participa la acţiunea de culturalizare prin muzică, ce se desfăşoară larg sub ochii noştri, printr-o lipsă — remediabilă — în procesul educativ şcolar.

În concluzie, s-ar putea spune că cea mai mare parte dintre copiii care termină ciclul I, din punct de vedere muzical sînt analfabeţi; de asemenea, o bună parte dintre ei rămîn cu totul indiferenţi la manifestările artistice şi se situează singuri în afara procesului de educaţie muzicală în şcoală, considerîndu-se lipsiţi de voce şi de ureche (şi aceasta nu din vina lor).

Dacă aşa stau lucrurile, este evident că sarcina profesorului de muzică de la ciclul II, care are la dispoziţie o singură oră pe săptămînă, se îngreuiază considerabil. El se află în faţa unor elevi care nu numai că nu ştiu aproape nimic, nu pot intona nici cel mai simplu interval dacă mai întîi nu-l aud de la profesor, dar care cred că este de prisos să mai înveţe teorie, atîta vreme cît se poate foarte bine cînta şi după ureche. Situaţia nu se prezintă mai bine nici la cercul de muzică, faţă de care unii elevi nu simt atracţie, cu atît mai mult cu cît nu este o activitate obligatorie şi la ea nu se pun note. Este tot o consecinţă a faptului că latura artistică a personalităţii acestor copii nu a fost dezvoltată cu pricepere de-a lungul primilor patru ani de școală.

Noi credem că prin această lacună, aflată tocmai la temelia educației muzicale a copiilor, se compromite formarea lor ulterioară ca oameni capabili să înțeleagă frumosul prin imagini sonore, ca de pildă operele compozitorilor noștri, în care se reflectă mărețele înfăptuiri ale construcției socialismului.

Situația s-ar schimba dacă, începînd de la clasa I-a, adică de la vîrsta cînd copiii sînt foarte receptivi, orele de muzică ar fi folosite cu pricepere și metodă, introducîndu-i astfel progresiv în lumea sunetelor. Aceasta s-ar putea obține prin adaptarea — într-un anumit fel — la specificul învățămîntului de cultură generală a sistemului îndelung experimentat în țara noastră și care a dat și continuă să dea roadele cele mai bune, sistem pe care-l aplică profesoara Manya Botez, șefa catedrei de „educație muzicală“ de la Școala de muzică de 12 ani. În esență, ar trebui să se procedeze în felul următor: *a.* Dezvoltarea simultană și armonioasă a celor două simțuri: ritmic și melodic. Se va lucra la început în grupuri, mai apoi individual, folosind monocordii, bicordii și tricordii ca „Taie lemne în bucăți“, „Melc, melc“, „Rățișoara“, „Facem hora mare“, „Moș Martine“ și altele. Pentru însoțirea mișcării (se cîntă mergînd), elevii vor întrebuința o tobiță sau vor bate din palme. *b.* Formarea auzului adică dezvoltarea simțului pentru sunet, intonația justă și însușirea intervalelor. Se vor folosi cîntece scurte, punînd pe fiecare elev ca în timp ce cîntă să arate cu mîna dreaptă înălțimea fiecărui sunet. În felul acesta se ajunge a intona treptat toate sunetele gamei do major. De aici înainte se va introduce, pentru toate exercițiile, fononimia, adică arătarea fiecărei trepte a gamei do major printr-un anumit semn al mîinii, folosindu-se metoda solmizării (elevii intonează diferitele trepte ale gamei, după semnele fononimice arătate de profesor). De asemenea, se vor executa scurte dicteuri orale (elevii repetă mici fragmente de melodie, intonate de profesor și în același timp le arată prin semnele învățate). *c.* Improvizația, înțelegînd prin aceasta a încuraja și dezvolta spiritul de invenție melodică ce există în stare latentă la toți copiii, deschizînd în acest fel calea spre creație celor cu aptitudini speciale.

Pentru ca învățătorii să-și însușească acest sistem, o soluție ar fi ca Ministerul Învățămîntului și Culturii să organizeze cursuri — pentru cei din Capitală în timpul anului. iar pentru cei din provincie pe timpul vacanței de vară.

Este de asemenea necesar ca în școlile pedagogice, unde se formează viitorii învățători, să se introducă un curs de „metodica educației muzicale“. În felul acesta s-ar asigura baze sănătoase pentru procesul de educație muzicală a viitorilor cetățeni, proces menit să contribuie la formarea omului nou al patriei noastre.

Ca măsuri imediate se recomandă: asistența profesorului de muzică la orele de muzică de la clasele I-IV și îndrumarea învățătorilor; organizarea în cadrul fiecărei școli a unor cercuri pedagogice comune, la care să participe învățătorii și profesorul de muzică. La aceste cercuri să se discute: metoda de predare, procedeele cele mai bune pentru atingerea scopului propus, programa de muzică pentru clasele I—IV aprobată de Ministerul Învățămîntului și Culturii, repertoriul de cîntece pentru fiecare clasă.

Sînt școli unde profesorul de muzică se ocupă personal de predarea muzicii la clasele I—IV. Aceasta nu este însă cea mai bună soluție, căci ea are un caracter provizoriu și nereglementat.

În concluzie, problema educației muzicale la ciclul I necesită mai multă atenție decît i se dă în prezent. Învățătorii și profesorii de muzică, sprijiniți de către directorii de școli, sînt în măsură și trebuie să aducă simțitoare îmbunătățiri în această direcție.

AL. SCHMIDT

* * *

CONCERTE - SPECTACOLE

După trecuta stagiune T.O.B.

Stagiunea 1957/1958 a Teatrului de Operă și Balet al R. P. R., care s-a deschis la 15 septembrie 1957, purta — într-o bună măsură — poverile stagiunilor precedente, ale căror aspecte negative, ce se cereau remediate, erau următoarele :

1. *Un repertoriu sărac*, axat, ca și acum 50 de ani, pe *opera italiană* („Traviata", „Rigoletto", „Aida", „Tosca", „Boema", etc.), îndeosebi pe Verdi și Puccini, (deși unele creații de seamă ale acestor compozitori ca, „Othello" și „Falstaff" de Verdi și „Turandot" de Puccini așteaptă încă să le vină rîndul).

2. *Lipsa unei activități susținute pentru promovarea creației romînești de operă și a celei cu un conținut înaintat.*

3. *Tendința spectaculozității și monumentalității scenice* („Dama de pică", „Lakmé", „Aida", „Ion Vodă cel Cumplit" etc.), care angrena : cheltuieli enorme pentru decoruri și costume, pregătiri de foarte lungă durată, pentru fiecare premieră sau reluare, reducerea repertoriului, schimbarea greoaie a decorurilor masive, cu pauze prelungite între tablouri și ruperea continuității dramaturgiei.

4. *O slabă preocupare a unor cîntăreți pentru apropierea unui repertoriu mai variat, ca genuri și stiluri.*

5. *Deficiențe în realizările muzicale, cu deosebire în compartimentele orchestrei și corului.*

Aceste moșteniri ale trecutului apropiat au grevat, desigur, bunele intenții ale noii conduceri a operei. Astfel, cu toate că în consfătuirea reprezentanților teatrelor muzicale din țară din iunie, anul trecut, de la Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii se hotărîse : „*nici o deschidere de stagiune fără premieră*", totuși, stagiunea 1957/1958 s-a deschis cu o reluare : „*Nunta lui Figaro*" de Mozart, după care, vechiul repertoriu, începînd cu „Tosca", „Boema", „Cio Cio-san" de Pucini, „Traviata" și „Rigoletto" de Verdi și-a urmat cursul. Ne-am bucurat însă văzînd munca ce se desfășura în toate compartimentele pentru buna realizare a premierelor programate pentru lunile viitoare : „*Lacul lebedelor*" de *Ceaikovski* și „*Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*" de *Wagner*. Ne-am bucurat și de faptul menținerii în repertoriul acestei stagiuni a creațiilor romînești : „*Ion Vodă cel Cumplit*" de *Gheorghe Dumitrescu*, „*O noapte furtunoasă*" de *Paul Constantinescu* și al baletelor „*Călin*" de *Alfred Mendelsohn* și „*Haiducii*" de *Hilda Jerea*.

Am nădăjduit sincer, ca noile premiere ale stagiunii să lichideze racilele cunoscute.

Dacă reluarea operei „Nunta lui Figaro", prin concordanța între muzică și mijloacele scenice, a fost o realizare meritorie, dispariția din repertoriu a operelor „O noapte furtunoasă" și „Ion Vodă cel Cumplit" (care s-a cîntat numai de două ori în întreaga stagiune), a produs deziluzie și nedumerire. Nedumerirea a crescut și mai mult la 10 decembrie 1957, în „Săptămîna Muzicii" din cadrul „Lunii Culturii", cînd această creație de operă romînească era programată și, neplăcută surpriză, a fost scoasă de pe afiș !

A urmat o nouă — dar prea scurtă — bucurie : premiera operei „*Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*" de *Wagner*, un adevărat eveniment muzical, atît pentru înalta măiestrie a expresiei artistice a lucrării și conținutul său progresist, cît și pentru umplerea unui gol foarte simțit în repertoriul operei bucureștene. Deși spectacolul s-a bucurat — în genere — de aprecieri favorabile, a scos totuși la iveală unele deficiențe serioase în ceea ce privește educația și posibilitățile interpretative ale unor cîntăreți. Cu tot efortul lăudabil depus de tenorul Ion Puican, apoi de tenorul Vasile Diaconescu, în rolul principal al lui Walther, s-a vădit lipsa așa-numiților „tenori wagnerieni". Artiști de valoare (ca, de exemplu, tenorul Ionel Tudoran, strălucit interpret în „Tosca", „Carmen", „Boema", „Cio Cio-san"), dar obișnuiți ani de-a rîndul, numai cu un gen și cu un stil, nu s-au putut acomoda, într-un timp relativ scurt cu stilul wagnerian. Tot astfel în Beckmesser, rol important de bas comic, care pretinde nu numai voce, cu un anumit ambitus, dar și resurse interpretative actoricești, a cîntat un... tenor, George Mircea (care a făcut totuși „față" în mod onorabil).

Am asistat apoi la reluarea — într-o nouă montare — a operei „*Faust*" de *Gounod*. Regia lui *Hero Lupescu* trebuie apreciată favorabil ca îndrăzneață și plină de fantezie inovatoare, îndeosebi în grăitoarele mișcări ale masei de studenți, soldați, tîrgoveți, fete și femei din tablourile chermezei, sosirii soldaților din război și ale morții lui Valentin, ca și pentru atmosfera de fantastic ce însoțește pe Mefisto (cum este de exemplu, mișcarea săbiei și fulgerul ce despică în două cabinetul lui Faust).

Se menține într-o oarecare măsură tendința către spectaculozitate, în dauna priorității ce trebuie să se dea muzicii. Astfel, în tabloul al III-lea, în loc ca Margareta să apară modestă la vîrtelniță, așa cum cere textul libretului și al muzicii, în grădina sa, cu arbori și boschete, lîngă o casă care să corespundă noțiunii de sărăcie („pauvreté"), totul se petrece invers. Margareta este o nobilă castelană, îmbrăcată pretențios iar vîrtelnița, atît de legată de execuția „Baladei regelui din Thulé", desființată. Casa Margaretei, scara, bancheta, fîntîna, uriașa madonă de bronz, totul apare somptuos și de un lux nepermis contravenind indicațiilor precise ale partiturii și îngreunînd înțelegerea operei. Asemenea contraveniri la indicațiile și spiritul partiturii s-au menținut și în scena finală a actului al II-lea din „Tosca" (regia *Hero Lupescu*). Ele au fost relevate la timp de revista noastră și de critica ziarelor din Capitală. Tot astfel sînt de semnalat și unele mișcări în scenă prea încărcate, ca în tabloul al II-lea din „Boema", ca și exhibițiile „jongleurului", din tabloul al II-lea al operei „Faust", care distrag atenția publicului de la esența spectacolului : muzica.

La 11 martie a. c., în dorința lăudabilă de a se îmbogăți repertoriul și a se realiza un spectacol muzical bun, cu înlăturarea cheltuielilor inutile și de lux, a avut loc premiera operei „*Răpirea din Serai*" de *Mozart*. Spectacolul a avut unele calități incontestabile. Datorită însă grabei cu care a fost prezentat, nu a fost suficient de pus la punct. Regia lui *George Teodorescu* nu a fost, decît într-o slabă măsură, corespunzătoare creației lui Mozart. Adaptarea libretului, în versiunea semnată de George Teodorescu, mai cu seamă în părțile de proză vorbită (uneori foarte lungi și deseori inutile, deoarece se repetă în ariile ce le urmează), conține expresii vulgare și spirite desuete. Asistăm la unele „efecte" minore ca, scoaterea pe roate din scenă a unui smochin, coborîrea din cer a scaunului pașei, deschiderea și închiderea automată a ușilor etc. S-au constatat de asemenea elemente statice și convenționale, în special în scenele de ansamblu. Cu totul artificial și forțat ne-a apărut jocul artiștilor în terțetul final al actului I (Osmin, Belmonte, Pedrilo). De aceea a fost nevoia ca „Răpirea din Serai" să fie scoasă de pe afiș, din fericire numai pentru 18 zile. La reluare s-au remarcat unele îmbunătățiri.

Ultima premieră a stagiunii, *„Trubadurul"* de *Verdi*, care a avut loc la 18 aprilie, ne-a dat prilejul să urmărim strădaniile şi realizările întregului colectiv al operei, în scopul înlăturării lipsurilor semnalate la începutul acestui material. Pentru o bună edificare am asistat la cinci spectacole, cuprinzînd mai multe distribuţii.

Subliniem cu satisfacţie aprecierea unanim favorabilă şi succesul deosebit de care s-au bucurat atît remarcabila regie realizată de *Jean Rînzescu*, cît şi interesantele decoruri semnate de *R. Laub* şi *Gh. Moroianu*. Regizorul Jean Rînzescu a valorificat cu talent şi forţă de convingere jocul de scenă al soliştilor şi al corului, armonizînd cu pricepere regia sa cu libretul şi textul muzical, pe care le-a respectat cum se cuvine. Foarte expresive au apărut scenele din castelul conţilor de Luna, din tabăra lui de Luna unde pregătirile de luptă, entuziasmul contaminant al ostaşilor, ca şi înălţarea rugului, au cucerit admiraţia spectatorilor.

Decorurile simple dar grăitoare, stilizate cu gust, au permis o concordantă desfăşurare a acţiunii. Cele trei planuri scenice şi utilizarea meşteşugită a liniilor înclinate din tabloul taberei, care sugera plastic cetatea Castellor, au produs o excelentă impresie de perspectivă, spaţiu şi înălţime. Dar, ceea ce a constituit un real şi îmbucurător pas înainte, a fost repeziciunea neaşteptată cu care aceste decoruri au permis schimbarea celor opt tablouri ale operei.

Personajul central al conflictului dramatic, Azucena, a prilejuit cîntăreţei *Zenaida Palli*, o creaţie excepţională. Suferinţa mistuitoare, dragostea maternă şi dorul de răzbunare au fost exteriorizate prin gest şi voce cu o covîrşitoare forţă de expresie. Artista trebuie însă, să-şi controleze şi să-şi tempereze clocotul vocii sale, care impietează uneori asupra justeţei intonaţiei şi clarităţii dicţiunii. În acelaşi rol vădind progrese vocale şi interpretative, am ascultat pe *Elena Cernei* şi *Venera Rogozea*. Ambele cîntăreţe au trăit cu intensitate dramatică zbuciumul tragic al Azucenei.

Soprana *Ana Tălmăceanu* ne-a înfăţişat cu sensibilitate pe Leonora. Se cere însă stăpînirea oscilaţiilor vocii şi un cînt mai nuanţat şi mai susţinut în registrul acut. Deşi puţin greoaie în mişcări, soprana *Maria Voloşescu*, a folosit cu dărnicie, în acelaşi rol, multiplele posibilităţi ale vocii sale, bogată în resurse de colorit şi intensitate.

În contele de Luna am aplaudat trei cîntăreţi, în maturitatea carierei lor artistice, dotaţi cu voci de bună calitate, cu tehnică şi putere de pătrundere a rolului interpretat : *Şerban Tassian*, cu aleasă muzicalitate şi joc degajat, *Mihail Arnăutu*, cu eleganţă şi nobleţe în sunet şi gest şi *Octav Enigărescu* utilizînd un splendid bel-canto şi o sinceră trăire a rolului. În acelaşi personaj, baritonul *David Ohanezian* a impresionat prin amploarea neobişnuită a vocii sale şi prin interpretarea viguroasă dată contelui de Luna.

La o etate cînd alţi cîntăreţi şi-au încheiat cariera sau vădesc semnele declinului, tenorul *Dinu Bădescu* a conturat ca şi acum 15—20 de ani, cu vigoare şi tinereţe pe Manrico, excelînd în notele acute şi pasajele lirice. În acelaşi rol a debutat pe scena operei tenorul *Cornel Stavru*. Tînărul cîntăreţ este dotat cu o voce remarcabilă, o tehnică în continuu progres, temperament exploziv, dar expresiv şi muzical, justă intonaţie şi dicţiune clară. El a realizat cu multă sinceritate pe Manrico, culminînd în aria „Di quella pira", piatră de încercare a tenorilor dramatici. Este totuşi de reflectat dacă un cîntăreţ tînăr, care mai trebuie să-şi însuşească importante elemente tehnice, privind supleţea vocii, dozarea eforturilor, meşteşugul subtilităţilor interpretative, legătura dintre cînt şi gest etc. poate fi distribuit aşa de curînd în rolul dificil al trubadurului Manrico.

În Ferrando am apreciat vocea gravă, şi generoasă a basului *Mircea Buciu* şi pe *Valentin Loghin*, element tînăr cu voce suficient de puternică şi clară, care deprinde cu succes şi meşteşugul scenei.

Voci frumoase au dovedit în Ines, *Getta Marinide*, cu simţ ritmic şi muzicalitate şi *Thea Rămurescu*, cu aceleaşi însuşiri dar puţin monotonă. Corect distribuiţi în Ruiz. *Ion Stoian*, a cîntat mai degajat iar *Constantin Iliescu*, cu oarecare stîngăcie în mişcări.

Stăpîn pe partitură, *Egizio Massini* a condus întregul ansamblu cu energie şi autoritate. Au subsistat însă unele asperităţi ale orchestrei la grupa alămurilor, la instrumentele de percuţie şi, uneori, chiar la corzi. Spectacolul din 26 mai a.c., a fost condus, cu reale însuşiri interpretative de tînărul dirijor *Cornel Trăilescu*. Relevăm simţul preciziei ritmice, strădania sa pentru dozarea intensităţilor sonore, pe grupe şi ansamblu, dar, mai cu seamă grija de a sublinia linia melodică, de a menaja şi pune în valoare vocile soliştilor.

Corul pregătit de *Gh. Kulibin* a avut unele momente impresionante în „Corul ostaşilor" din tabloul taberei, „Miserere" şi „Corul Maicilor". În schimb, „Corul ţiganilor" a sunat adesea aspru şi neomogen iar la părăsirea scenei a distonat şi a fost în decalaj cu orchestra. Aceleaşi constatări negative şi pentru corul bărbătesc din tabolul al IV-lea.

*

Nu putem încheia observaţiile noastre fără a menţiona preocuparea continuă a conducerii Operei şi a forurilor superioare de a completa şi îmbunătăţi corpul de solişti cu elemente tinere. Astfel, în ultimul timp au fost angajaţi : Teodora Lucaci, Michaela Botez, Getta Marinide, Elena Dima Toroiman, Maria Săndulescu, David Ohanezian, Cornel Stavru, Ion Stoian, Jean Hvorof, Constantin Iliescu, Constantin Gabor, Adrian Stor, Gheorghe Iliescu ş.a. Celor mai mulţi tineri li s-a dat posibilitatea, chiar în această stagiune, să-şi dovedească aptitudinile şi să-şi ridice calificarea profesională, prin distribuirea lor în roluri corespunzătoare.

O seamă de cîntăreţi ca : Arta Florescu, Zenaida Palli, Maria Voloşescu, Iolanda Mărculescu, Elena Cernei, Mihail Arnăutu, Ionel Tudoran, Mircea Buciu, Dan Iordăchescu, Garbis Zobian, George Corbeni, David Ohanezian, Nicolae Herlea ş.a. au purtat peste hotare buna reputaţie a şcolii de canto şi a artei interpretative romîneşti.

*

Pornind de la deficienţele moştenite din trecutele stagiuni, după ce am cunoscut eforturile pentru înlăturarea lor şi realizările stagiunii 1957/1958, se impune consemnarea următoarelor *concluzii :*

1. Atît din punct de vedere numeric cît şi calitativ, *repertoriul rămîne încă o problemă principală a T.O.B.*
2. *Valorificarea creaţiei de operă a compozitorilor noştri şi a operei cu conţinut nou, progresist*, trebuie înfăptuită cu orice efort (inclusiv distribuţii de cea mai bună calitate, pregătire temeinică şi amănunţită, popularizare prin radio, presă şi programe de sală corespunzătoare).
3. Deşi este cert că ultimele premiere au dovedit *tendinţa de a acorda primordialitate muzicii şi de a tempera spectaculozitatea şi monumentalitatea scenică*, mai subzistă încă înclinări regizorale spre fast şi lux inutil, ca şi încălcări flagrante ale partiturii şi libretului, în dauna muzicii şi care se cer lichidate.
4. *Cîntăreţii trebuie să continue, în permanenţă, îmbunătăţirea măiestriei lor vocale, interpretative, apropierea unui repertoriu personal, cît mai variat şi mai bogat.*
5. Este necesar ca *orchestra* primei noastre scene lirice să ajungă, prin îmbunătăţiri serioase, la un nivel artistic cît mai înalt.
6. *Corul* trebuie să formeze obiectul unei atenţii deosebite, prin educarea profesională şi de ansamblu a coriştilor. Se impune a se examina căror factori se datoresc acele decalaje faţă de orchestră şi acele distonări nepermise, pentru a fi grabnic lichidate.

*

Cunoaştem munca intensă şi devotată depusă de întregul colectiv de artişti şi tehnicieni ai operei noastre, în frunte cu dirijorul *Constantin Silvestri*, pentru ca premiera viitoarei stagiuni, *„Oedip"* de *George*

Enescu, să devină o adevărată sărbătoare a muzicii romînești și avem convingerea fermă că această premieră va aduce cu sine înlăturarea, într-o măsură apreciabilă a deficiențelor semnalate mai sus.

AL. A. C.

Ion Voicu și Ștefan Ruha

Recentele manifestări ale violoniștilor Ion Voicu și Ștefan Ruha au însemnat o confirmare nu numai a strălucitelor lor posibilități, dar și a drumului lor ascendent și a unei orientări dintre cele mai sănătoase.

Nu este cazul să revenim asupra constatărilor pe care le făceam chiar în paginile acestei reviste, acum cîteva luni, cînd Ion Voicu reapăruse pentru prima oară în public după răstimpul de studiu în U.R.S.S. Tot acel plus de maturitate, de așezare și adîncire a meșteșugului violonistic — de la disciplinarea riguroasă a tehnicii pînă la ierarhizarea și înțelegerea adecvată a stilurilor — s-a regăsit în recitalul cu al cărui program Ion Voicu a obținut între timp atîtea succese internaționale. Se simte o mai mare degajare și siguranță, o mai deplină asimilare a noului stil: chiar dacă în concertul de Mozart sau în poemul de Chausson există încă loc pentru o mai organică înțelegere a muzicii respective. Constatarea rezultă din comparația cu alte piese din program, unde violonistul se simte mai la largul său, se dăruiește mai total: Sonata a III-a pentru vioară solo de Ysaye, Ariile lăutărești de Sarasate, Scherzo-Tarantella de Wieniawski.

Interesul principal ni s-a concentrat însă asupra Sonatei nr. 2 de Prokofiev. Această admirabilă sonată a fost un adevărat examen pentru abordarea marelui repertoriu contemporan. Și examenul a fost trecut în chip strălucit. Ion Voicu a găsit resurse de intensitate a expresiei, de tensiune lăuntrică, de varietate în culori și de diferențiere a nuanțelor psihologice, depășind în mod considerabil aspectul prea neted, prea uniform, al stilului său interpretativ de altă dată. Este aci un drum în adîncime care denotă seriozitatea și trăinicia evoluției lui I. Voicu; și care dă frumoase speranțe în realizările pe care el le poate dobîndi pe tărîmul muzicii contemporane — în primul rînd al celei romînești: dacă n-ar fi decît Sonata a III-a de Enescu!

*

Ștefan Ruha este un violonist aparținînd aceleiași familii artistice ca și Ion Voicu. Tehnica înnăscută, velocitatea, suplețea, precizia execuției, cursivitatea și firescul concepției, sînt calități comune celor doi violoniști. Ca și I. Voicu, Șt. Ruha este un temperamental și un intuitiv, dotat cu un excepțional talent, cu o ușurință și o îndemînare puțin comună, cu un instinct sigur care merge drept la țintă, fără ocolișuri și probleme. Bineînțeles, asemănarea merge pînă la un punct, neputînd fi vorba de o identificare și fiecare dintre cei doi violoniști avîndu-și trăsăturile personale.

Ascultînd concertul de Ceaikovski ne-am transpus în acel climat de entuziasm unanim care l-a întîmpinat pe tînărul violonist la recentul concurs din capitala Uniunii Sovietice, prilejuind școlii romînești de vioară una dintre marile ei izbînzi. Elanul, efervescența și impetuozitatea juvenilă a lui Ruha, dublate de impecabila lui pregătire tehnică, te conving din prima pînă în ultima clipă, te încîntă, fără să te mai lase să judeci „la rece". Analiza minuțioasă poate descoperi, desigur, puncte nevralgice — întrutotul explicabile dată fiind tinerețea violonistului: Șt. Ruha se lasă uneori în voia unor excese temperamentale, precipită sau relaxează tempo-ul în mod arbitrar, nu dă întotdeauna aceeași finisare muzicală diverselor fraze (astfel, în partea întîi ca și în final, temele secunde ni s-au părut mai realizate decît cele inițiale). Dar asemenea inegalități în construcție și probleme de amănunt se pot fără doar și poate remedia; le cităm tocmai pentru că nivelul artistic al violonistului depășește cu mult mediocritatea și se poate măsura cu exigențele cele mai mari. Ovațiilor îndelungi ale publicului, Șt. Ruha le-a răspuns cu trei piese foarte dificile: „Recitativ și toccata" de Mostras, „Scherzo" de Kreisler și Variațiunile „Mozes" de Paganini. A fost o uimitoare demonstrație, căreia nimeni nu i-ar mai fi putut găsi cusur, și care a dovedit în chip indiscutabil posibilitățile puțin obișnuite ale tînărului violonist.

MIHAI RĂDULESCU

Două orchestre — doi tineri dirijori

Condusă de Edgar Cosma, Orchestra Cinematografiei a abordat cu succes cunoscutele Trei Piese pentru orchestră de coarde de Constantin Silvestri și Daphnis și Chloé — Suita II-a de Maurice Ravel, în cadrul unui concert care a mai cuprins Simfonia V-a de Beethoven și concertul pentru violoncel și orchestră de Schumann. Dirijorul a redat cu însuflețire și vigoare partitura raveliană creînd crescendo-uri pline de dinamism. Suita II-a Daphnis și Chloé a sunat cu plenitudine, stîrnind aprecierea ascultătorilor. În același spirit au fost realizate și cele Trei Piese de Silvestri.

Dacă partea contemporană a programului a beneficiat de o interpretare ireproșabilă, cea romantică a fost în schimb mai puțin bine reprezentată. Fără să scadă nici un moment sub nivelul unei prezențe decente, cu intenții stilistice de cel mai bun gust, Concertul pentru violoncel și orchestră de Schumann a convins totuși mai puțin, datorită poate unei oarecare divergențe între personalitatea solistului, Vladimir Orlov, și cea a orchestrei și, bineînțeles, a dirijorului ei. Într-adevăr, cîntînd cu o ușoară dar sezisabilă nuanță de obiectivitate, ansamblul orchestral nu s-a găsit totdeauna în plin unison cu execuția caldă, plină de efuziuni lirice, a violoncelistului.

Simfonia a V-a de Beethoven ne-a dat prilejul să înțelegem încă unul din aspectele viziunii interpretative a dirijorului: o concepție sobră și clară, care a generat o intensă emoție artistică.

Sub conducerea dirijorului Sergiu Comissiona, Orchestra Radiodifuziunii a prezentat al treilea concert din cadrul „Tribunei Internaționale a Compozitorilor" (după cum se știe, la acest concert s-a executat unul din cele 13 programe alcătuite pentru stagiunea 1957—58 de către delegații Radiodifuziunilor din numeroase țări, întruniți sub auspiciile „Consiliului Internațional de muzică" de pe lîngă U.N.E.S.C.O.).

Deși folosește un limbaj adesea aspru, cu rădăcini în multe din lucrările lui Béla Bartók, „Muzica pentru coarde și timpan" de tînărul compozitor italian Carlo Franci reușește să rețină interesul ascultătorilor datorită deosebitei sale expresivități, clarității extreme a instrumentației foarte aerată, pregnanței ritmice și melodice. Redată cu naturalețe și uneori chiar cu virtuozitate de orchestră, lucrarea a arătat încă unul din variatele aspecte ale muzicii italiene contemporane.

Ciclul de lieduri pentru tenor și orchestră de coarde „Revelații" de Benjamin Britten a mai fost prezentat publicului nostru de către cîntărețul Valentin Teodorian în reducție pentru voce și pian. Datorită excepționalului talent orchestral al compozitorului, versiunea originală, orchestrală, a liedurilor marchează o sensibilă diferență, permițînd aprecierea lucrării la justa ei valoare. Acest ciclu de lieduri pe versuri de Arthur Rimbaud (Les Illuminations) constituie pe de o parte o vizibilă reușită în crearea atmosferei poetice. În această măsurare de forțe predomină elementul pozitiv, melodismul specific, lesne de recunoscut, punînd liniei vocale probleme încredințate de obicei instrumentelor, de asemenea lirismul delicat, de bună calitate, al compozitorului. În redarea în excelente condiții a lucrării, un merit cu totul deosebit îi revine tenorului Valentin Teodorian a cărui predispoziție evidentă pentru liedul modern, inclusiv liedul romînesc modern (ne amintim de interpretarea „cîntecelor" de Ștefan Mangoianu) ar trebui mai des și mai sistematic valorificată.

Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu s-a bucurat în cadrul aceleiași manifestări muzicale, de foarte bună interpretare, la care au contribuit eforturile conjugate ale dirijorului și ale orchestrei, dornici deopotrivă să demonstreze înaltul nivel al creației romînești.

În încheierea concertului am reascultat două mișcări, a II-a (Allegro) și a III-a (Adagio) din Muzica pentru coarde, percuție și celestă de Béla Bartók. Cu toate strădaniile vizibile ale orchestrei, dificultățile considerabile ale partiturii și-au spus din păcate cuvîntul, împiedicînd mai ales în ultima parte, o normală desfășurare a discursului muzical. Considerăm că trebuia să fie aleasă o altă lucrare, mai puțin dificilă pentru încheierea unui concert cuprinzînd două prime audiții.

A. CASSVAN

In sala Dalles

Carlo Prosperi dezvoltă în „Patru invențiuni pentru clarinet, vioară, violă și harpă" un limbaj nu lipsit de originalitate și putere expresivă, esențialmente polifonic.

Sub aparența ei novatoare, muzica suedezului Allan Petterson (două sonate pentru două viori) este în fond mai puțin avansată decît cea a lui Carlo Prosperi, și încă și mai puțin substanțială, confirmînd adevărul că tehnica folosită interesează mai puțin decît calitatea ideilor exprimate.

În Preludiu și Allegro pentru cvartet de coarde și harpă (1955), lucrare remarcabilă, în special în cea de a doua parte, Alfred Mendelsohn desfășoară un limbaj armonic clar, dar fără tendință spre simplificare, expresiv, fără sublimări exagerate, pus în slujba unui material tematic înclinat spre inflexiunea romînească, amintind cîteodată idei din baletul „Călin", dar firește, în stilul și cu mijloacele muzicii de cameră.

Cvartetul de coarde Nr. 2 de Prokofiev (1941) scris pe teme folclorice din Republica Autonomă Kabardin-Balkară face parte din seria lucrărilor prin care marele compozitor reface, pe o treaptă superioară, legătura cu tradițiile clasicismului muzical rus. Tonic în substanță și expresie, cvartetul de Prokofiev a încheiat semnificativ concertul de muzică de cameră contemporană, reamintind actualitatea unor valori ale gîndirii muzicale, uneori tratate cu prea mare grabă ca desuete.

Cvartetul Radio a fost interpretul ales al lucrărilor de Prokofiev și Mendelsohn — în ultima asociindu-i-se și excelenta harpistă Nicoleta Mastero. „Invențiunile" lui Carlo Prosperi au fost realizate cu înțelegere de către Constantin Cernăianu, Rhea-Silvia Stark, Paul Scherer și Nicoleta Mastero ; iar dacă Sonatele lui Petterson n-au „trecut" spre sală, vina nu este cîtuși de puțin a violoniștilor Nicolae Drăgoi și Henri Brendier, minuțios pregătiți.

*

Egal în concertul simfonic ca și în recital, Radu Aldulescu și-a desfășurat din nou calitățile instrumentale și fina muzicalitate în programul de sonate franceze susținut în compania pianistului Miron Șoarec. După cunoscutele sonate de J. B. Bréval și Saint Saëns, am putut asculta în partea a doua a programului, sonatele de Fauré (în sol minor) și Debussy, pietre scumpe, în sclipirile lor felurite, ale muzicii franceze moderne. Fără exagerare putem spune că interpreții s-au ridicat la înălțimea muzicii, mai cu seamă în piesa de Debussy, ale cărei subtilități au fost percepute în nota exactă, lirica ascunsă a lucrării apărînd reliefată prin învelișul clasicizant al sonatei semnată cu orgoliu de „Claude de Bussy, muzician francez". Subliniem evenimentul reapariției publice la București a pianistului Miron Șoarec, a cărui contribuție la viața muzicală a Capitalei ar putea fi în viitor prețioasă.

*

Apariția publică în tovărășia violistului Marcel Gross a pus în valoare, cu mai mult relief ca nicicodată valorile interpretului Mihail Andricu. Programul, cuprinzînd în întregime muzică modernă și contemporană, a fost desigur inegal, alături de admirabila Sonată a II-a de Hindemith, figurînd Sonata I-a de Darius Milhaud — mai degrabă o suită, limitată ca profunzime —, sonata de Arthur Honegger, inegală stilistic, și cunoscuta piesă de concert de George Enescu. Realizarea unui program atît de dificil nu este posibilă decît prin fuzionarea deplină și la înalt nivel a celor doi factori interpretativi, care a fost înfăptuită într-o unitate de intenție remarcabilă. Sonata de Hindemith, austeră, totuși plină de viață și emotivă, mai cu seamă în suava „Fantezie" a fost desigur piesa de căpetenie a programului, alături de care Sonata de Honegger, plină de muzicalitate, dar eclectică, și sonata „pe teme inedite și anonime" de Darius Milhaud, pastișă agreabilă a clasicismului francez, au pălit. Piesa de concert de Enescu, modestă desigur ca pretenții, căci nu suferă comparație cu creațiile majore ale sale, nu a fost totuși fără rațiune inclusă în program, căci niciodată nu vom avea dreptul să spunem că muzica lui Enescu se cîntă prea mult.

*

Într-una din „vinerile" obișnuite ale Dalles-ului, violoncelistul Alfons Capitanovici, muzicianul modest, talentat și sîrguincios a susținut o jumătate de recital, evidențiind în Sonata de Sammartini calitățile unui autentic muzician de cameră, iar în Sonata de Diamandi Gheciu, o perfectă înțelegere și redare o intențiilor autorului, ca de altfel și acompaniatorul său, pianistul Ion Filionescu.

În partea a doua a concertului am putut asculta o remarcabilă soprană dramatică, Elisabeta Neculce-Carțiș. Vocea sa admirabilă în amploare și culoare, este aptă pentru dificilele roluri din operele wagneriene și straussiene. În lied, Elisabeta Neculce-Carțiș știe totuși să se desfășoare măsurat, încadrîndu-se în cerințele genului. Liedurile de Brahms ar fi cerut mai multă degajare — regăsită în cele ale lui Richard Strauss ; în schimb, lirismul decantat al cîntecelor lui Mihail Jora cere o interpretare mai obiectivă, mai puțin „lirică". Rezumînd, programul susținut de Elisabeta Neculce-Carțiș a fost totuși revelator pentru posibilitățile acestei cîntărețe, al cărei material vocal este, repetăm, remarcabil.

RADU GHECIU

Capella corală „Gheorghe Cucu"

Tineri care începeau să nu mai fie dintre cei mai tineri, dar pe care îi legau ani de cînt împreună în cadrul Ansamblului artistic U.T.M., au hotărît să rămînă și pe mai departe laolaltă, deși depășeau vîrsta utemiștilor. Și astfel, din inițiativa unor „veterani ai tineretului", cu sprijinul Comitetului Central U.T.M., s-a înființat această capelă corală care a luat numele vrednicului slujitor al muzicii corale romînești — Gheorghe Cucu.

La sfîrșitul lunii iunie s-a desfășurat concertul inaugural. Un public entuziast, disprețuind căldura toridă care domină sălile noastre de concert (ar fi vremea să se amenajeze în sălile noastre de concerte instalaţii moderne de aer condiţionat), a venit în număr mare să salute această manifestare şi... să se desfete.

După cuvîntul lui Viorel Cosma, menit a evoca figura lui Cucu, a urmat programul muzical propriu-zis, alcătuit din creaţii clasice şi contemporane romîneşti şi de peste hotare şi dirijat de Marin Constantin. Corul are o frumoasă omogenitate şi o sonoritate rotundă, îndeosebi în mezza-voce (dirijorul de altfel, cultivă în primul rînd acest fel de a cînta) şi o mare supleţe (evidentă îndeosebi în pasaje de virtuozitate corală). Acest stil de a cînta în mezza-voce este desigur mult mai adecvat sublinierii unor nuanţe expresive subtile decît cel care operează cu exclusive contraste dinamice. Şi fapt este că Marin Constantin a obţinut în fruntea capellei corale interpretări expresive ale unor piese ca, de pildă, „Madona mia cara“ (Orlando Lasso), „Om fără noroc“ şi „Mincinosul“ (Gh. Cucu) sau „Serenada“ (Th. Flondor).

Naturaleţea cu care cîntă coriştii, elanul şi evidenta lor dragoste de muzică reprezintă calităţi dintre cele mai preţioase ce se cer cultivate şi mai departe. Cîntat în mod remarcabil, poemul despre eroii ceferişti de la Griviţa (p. I) a fost bisat cu entuziasm.

În acest concert nu totul a fost perfect. Astfel, ne-a convins mai puţin tălmăcirea dată corului „Frumoasă eşti patria mea“ de Radu Paladi, a cărui nobilă gravitate fusese înlocuită cu un elan voios, valsant, străin de caracterul lucrării. De asemenea, cei mai mulţi solişti nu au apărut a fi la înălţimea realizării corului, unii distonînd în mod continuu şi vădind voci crude, nelucrate.

La început de drum ne este uşor să-i prevedem acestei capelle corale un viitor strălucit. Entuziasm şi muzicalitate la corişti, condiţii prielnice de lucru, competentă îndrumare artistică — iată cîteva coordonate care definesc acest colectiv. Îi dorim să meargă înainte pe drumul propagării cîntului coral romînesc, alcătuindu-şi repertoriul exclusiv pe baza unor înalte criterii ideologic-artistice şi propagînd cele mai reprezentative creaţii ale muzicienilor noştri şi ale celor de peste hotare.

La acest prim concert nu am asistat la *nici o primă audiţie.* Ne exprimăm încrederea că această tînără capellă va fi un focar de înnoire a repertoriilor corurilor noastre oferindu-le exemplul unor prime audiţii valoroase, cu lucrări pătrunse de spiritul vremurilor noi pe care le trăim. În acest sens, legătura cu Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi cu Uniunea Compozitorilor se impune ca foarte necesară. Totodată cîntecelor tineretului, cîntecelor tinerilor muzicieni de la noi şi de peste hotare se cuvine să li se dea atenţie specială ţinîndu-se seama de specificul acestei formaţii.

Capella corală „Gheorghe Cucu“ trebuie să fie — alături de Ansamblul artistic U.T.M. — un model pentru toate corurile tinereşti din ţară prin mesajul militant, partinic, al repertoriului său specific şi prin înaltul său nivel artistic. Tocmai de aceea în repertoriu se cer incluse coruri cu un bogat conţinut şi accesibile celor mai largi categorii de formaţii corale.

Încheind aceste rînduri, salutăm o dată mai mult această iniţiativă preţioasă şi urăm spor entuziaştilor ei realizatori în frumoasa sarcină educativ-artistică pe care şi-au asumat-o.

FR. SCHAPIRA

Cîntă studenţi...

Rod al strădaniei profesorilor şi studenţilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, concertele date de cincisprezece absolvenţi din promoţia 1958 pe estrada Ateneului R.P.R. au însemnat o reală izbîndă.

Din bogatele impresii culese cu acest prilej, vom spicui cîteva observaţii sumare.

Tînărul *Hugo Huss,* din clasa prof. Const. Silvestri, conducînd Orchestra de Studio a Conservatorului a subliniat linia melodică, a imprimat precizie ritmică, a dozat intensităţile sonore. A vădit oarecare timiditate în „Tarantella“ de Marţian Negrea dar vigoare în „Ciobănaşul“ de P. Constantinescu.

În fruntea producţiilor instrumentale am apreciat cîţiva merituoşi absolvenţi ai claselor de pian. Din clasa prof. Grete Miletineanu, relevăm pe *Ileana Marinescu* care a dat părţii I-a din Concertul în do minor de Mozart, o interpretare expresivă, caldă, plină de graţie şi nobleţe. Înfruntînd emoţia oricărui debut, pianista a executat cu mult brio, varietate de colorit şi dăruire de sine, şi cadenţa de Saint Saëns. Cu tot succesul obţinut, sîntem îndreptăţiţi să aşteptăm în viitor, de la Ileana Marinescu (care este şi compozitoare), o redare şi mai aprofundată a conţinutului emoţional al lucrării. Din aceeaşi clasă, *Fedora Cohn* a interpretat corect şi nuanţat, dar fără forţă de convingere, „Andante spianato“ şi „Poloneza“ de Chopin. *Alexandru Grossu,* absolvent al clasei prof. Florica Musicescu care a executat Concertul în sol minor de Saint Saëns, a produs o bună impresie, atît prin tehnica sa (în care vădeşte însă, uneori, o înclinaţie exagerată către sonorităţile ample, dure), cît şi pentru contrastele şi trecerile de la părţile dramatice la cele lirice. Interpretul s-a încadrat în execuţia de ansamblu a orchestrei, ca un concertist experimentat. *Florica Iftimescu,* din clasa prof. Silvia Şerbescu, în prima parte a Concertului pentru pian în re minor de Mozart, a dovedit însuşiri care se cer serios canalizate pe drumul unei expresii muzicale mai vii. Pe *Cristea Zalu,* din aceeaşi clasă, îl cunoaştem ca pe un talentat pianist, cu aptitudini de virtuozitate. Am fost bucuroşi să aplaudăm în execuţia Rapsodiei pe o temă de Paganini de Rahmaninov, o interpretare de adevărată maturitate. Tehnica sa remarcabilă s-a împletit cu o emoţionantă trăire.

Am ascultat doi violonişti, absolvenţi ai clasei prof. Ionel Geantă. *Petre Lefterescu,* cu o demnă ţinută de concertist, deşi a avut de executat partea I-a din Concertul pentru vioară de Brahms — care depăşeşte, în unele pasaje, posibilităţile sale — a demonstrat pregătire temeinică, sensibilitate, sunet plăcut (în mezzo şi piano, mai dur în registrul acut şi în forte, executat la talonul arcuşului), justă intonaţie (cu mici excepţii în poziţiile înalte) şi o inteligentă conducere a vibratoului. *Avy Abramovici* a redat cu ton cald, cu aceeaşi justă intonaţie şi legitimă strădanie pentru realizarea stilului respectiv, (dar cu o redusă participare sufletească), Concertul pentru vioară în sol major de Mozart.

Prima parte din Concertul pentru fagot de Weber, în interpretarea lui *Nicolae Ivancov,* din clasa prof. Gh. Ciucureanu, a vădit o sonoritate rotundă, generoasă, egalitate a registrelor şi o reuşită execuţie a unor interesante desene ritmice. Cu bună tehnică, respiraţie şi frază, cu oarecare pitoresc şi umor a executat *Constantin Creangă,* din clasa prof. B. Zelinski, o parte din Concertul pentru oboi de R. Strauss iar *Leon Pablo Levin,* din clasa prof. V. Jianu, cu sunet catifelat (uneori însă cam monocrom), a reliefat cuceritoarea melodie a Concertului pentru flaut de Chaminade.

În sectorul „canto“ s-au produs absolvenţi care, în bună parte, merită să păşească pe scena operei sau pe estrada de concert. Astfel, *Elena Dima Toroiman,* din clasa prof. P. Ştefănescu-Goangă, utilizînd o voce suficient de puternică, în mediu şi acut şi bine pozată, a interpretat cu însufleţire două arii din operele lui Verdi. Cîntăreaţa trebuie neapărat să-şi îmbunătăţească dicţiunea (consoanele sibilante şi dentale), să-şi dezvolte registrul grav şi să înlăture tremurarea glasului (evidentă în forte). *Elena Popovici-Guriţă,* din clasa prof. Silvia Feller, se află în vădit progres în ceea ce priveşte muzicalitatea şi adîncirea interpretării. Este stăpînă, în bună măsură, pe meşteşugul cîntului, glasul său e curat şi bine timbrat, de soprană. Ea ne-a redat în aria din „Nunta lui Figaro“ un veritabil Mozart. Nădăjduim că acea uşoară tremurare şi „ingolare“ a glasului (survenite în ultimul timp, poate din cauza oboselii) să fie trecătoare.

Constantin Gabor, din clasa prof. Grigore Melnik, în special în aria lui Bartolo din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, a relevat resurse vocale şi interpretative, care-l califică pentru rolurile de „bas de caracter" (din operele bufe). Aria lui Leporello din „Don Juan" de Mozart cerea mai mult colorit şi umor: scena şi timpul vor aduce cîntăreţului şi maturitatea necesară. Accentul pus de baritonul *Vasile Micu* pe muzicalitate, frază, gradarea intensităţilor şi culorilor, poartă, desigur, amprenta şcolii profesorului Constantin Stroescu. Vocea sa, ca şi resursele de interpretare nu îl indică pentru roluri care cer o voce puternică, cu acute strălucitoare (ca Tonio din „Paiaţe" şi „Rigoletto", cîntate în concert), ci mai degrabă, pentru domeniul atît de vast şi de preţuit al liedului.

Ne-am fi bucurat şi mai mult de aceste producţii dacă cei patrusprezece solişti vocali şi instrumentali (care au executat un total de douăzeci de piese, dintre care patru concerte integrale), ar fi inclus, în cele două lungi programe, în afară de singura lucrare romînească „Baladă" de Mansi Barberis, *un număr mai important din bogata creaţie a compozitorilor noştri.*

Toată preţuirea pentru *Orchestra de Studio a Conservatorului* condusă de dirijorul *Mircea Cristescu,* care a acompaniat programul celor două concerte.

AL. COLFESCU

...elevi,...

Şcoala de muzică de 12 ani din Bucureşti a prezentat publicului două audiţii la Dalles şi una — susţinută de absolvenţi — în sala Ateneului.

Viorica Diaconu, în Andante spianato şi Poloneza de Chopin, acompaniată de orchestra şcolii, a excelat printr-o sensibilitate ce se dăruie fără a depăşi limitele bunului gust ; Ciceu Eugen, în concertul de Grieg (partea I-a), a dovedit că posedă o concepţie interpretativă matură şi o tehnică avansată; Jeana Puşcaşu a arătat un apreciabil potenţial scenic şi dramatic iar Alexandru Dumitrescu în interpretarea părţii I-a din sonata în Do minor de Beethoven, înţelegere şi echilibru. Deosebit de înzestrat ni s-a părut şi Caţianis Constantin — fagot, care prin puritatea sunetului, frazare şi tehnică curată obţine o interpretare convingătoare, deşi instrumentul său nu este prin excelenţă solist. De asemenea, cele două harpiste, Margareta Prunner şi Mihaela Cipu au demonstrat multă îndemînare şi aderenţă cu acest instrument, abstracţie făcînd de repertoriu, nu în întregime fericit ales. Dintre ceilalţi elevi s-au mai remarcat (în ordinea din program): Soare Marian — trombon, Liviu Segall — pian, Floretta Labis — pian, Russu Şerban — vioară, Alice Papazian — pian, Brigitte Birnberg — pian, Aida Garjarian — pian, Marilena Dobre — pian, Herta Mergl — flaut, Ligia Pop — pian, Om-De-Jong — pian, Doina Lipoveanu — pian, Eghiz Gabriel — pian, Rădoi Octavian — pian, Georgescu Ştefan — corn, Paraschivescu Teodor — pian, Stroe Elena — cello.

Doi dintre elevii care au apărut în cele trei audiţii, au fost acompaniaţi de colegii lor. Aplaudăm această practică pe care am dori-o extinsă. Este necesar ca acompaniamentelor susţinute de profesori de la catedra de corepetiţie — în general de bună calitate — să li se dea, în toate cazurile, atenţia cuvenită.

Audiţiile au fost prea lungi. Aceasta se datoreşte faptului că programul a cuprins pe unii copii care nu au ieşit încă din faza pregătitoare; pentru aceşti copii, care trebuie totuşi să fie din timp deprinşi cu publicul, să se organizeze audiţii interioare, la care să asiste colegii lor, profesorii şi părinţii, iar pe estrada de concert, în faţa publicului tot mai pretenţios, să apară elementele reprezentative ale şcolii. Acest procedeu ar constitui totodată un puternic stimulent pentru toţi elevii, care vor lucra cu multă rîvnă în timpul anului, pentru a ajunge să figureze şi ei pe programul audiţiei de fine de an.

Repertoriul romînesc este atacat cu timiditate iar repertoriul contemporan de valoare este neglijat cu perseverenţă. Acestea sînt lipsuri de natură să creeze lacune serioase în formarea viitoarelor personalităţi artistice. Chiar atunci cînd pe program figurează compozitori romîni, aceştia nu sînt din cei mai reprezentativi, sau piesele alese nu sînt dintre cele mai bune. Enescu, Jora, Andricu, lipsesc cu desăvîrşire.

Un cuvînt de laudă se cuvine să aducem orchestrei şcolii şi dirijorului ei, pentru bunele acompaniamente făcute în partea II-a a audiţiei absolvenţilor.

AL. SCHMIDT

...pionieri şi şcolari

Între 4 şi 6 iulie s-a desfăşurat la Bucureşti primul concurs de cîntece şi jocuri al pionierilor şi şcolarilor, organizat de Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Comitetul Central U.T.M.

Clasificarea la cor a fost următoarea :

Şcoala medie din Giurgiu, pe locul I (dirijor prof. Karpis) ; Şcoala elementară din Viişoara-Reg. Cluj pe locul al II-lea (dirijor Coroiu Vasile) ; Şcoala elementară din Breaza-Reg. Ploeşti (dirijor profesor Dumitru Costoiu) şi Şcoala elementară Nr. 112 din Bucureşti (dirijor prof. Pîslaru Marin) pe locul al III-lea. Menţiuni au primit corurile şcolilor din Bacău, Sovata, Piteşti şi Brăila.

Corurile au cîntat în afară de „Cîntec pionieresc" de Corneliu Mereş, şi alte cîntece cu tematică din folclorul local, din viaţa de pe ogoare, din folclorul copiilor. Au vădit mult dinamism şi interpretare aleasă corurile din Giurgiu şi Viişoara, cu dicţiune clară şi voci omogene, corurile din Bucureşti şi Breaza. Şi cele cu menţiune au promovat cîntece noi, pionereşti, compuse chiar de dirijori (prof. Bărgăoanu din Bacău sau Moise Nicolescu din Piteşti).

Am apreciat ţinuta, muzicalitatea şi interpretarea formaţiilor corale din Oradea, Craiova, Bucureşti (şcoala elementară Nr. 74 şi şc. Nr. 31), Baia Mare, Reşiţa, Suceava, Tătăruş-Regiunea Iaşi şi Medgidia, cu toate că n-au primit premii sau menţiuni. Solistele vocale Pop Rodica din Buteni-Oradea (locul I), Dobrina Gheorghiţa din Izvorul-Craiova şi Marga Ioana din Sebeş-Cluj (menţiuni) au arătat mare uşurinţă în executarea melodiei.

Soliştii instrumentali au dovedit serioasă pregătire (Sandrin Alexandru din Bucureşti şi Kepller Laila din Sibiu şi alţii). Formaţiile de mandolină ale caselor de copii din Arad, Constanţa şi Bucureşti au executat cu multă pricepere cîntece populare din folclorul local şi alte piese clasice. Concursul a avut un mare succes artistic şi educativ.

Pentru creşterea nivelului artistic al formaţiilor este bine să se urmărească : Alegerea de cîntece potrivit vîrstei şi vocii copiilor ; evitarea cîntatului forţat mai ales în finaluri : folosirea în mai mare măsură a folclorului local şi a creaţiilor originale.

În privinţa organizării, propunem :

Să se acorde „diplomă de participare" tuturor echipelor şi dirijorilor ; să se facă o analiză a muncii cu participarea comisiilor, dirijorilor şi instructorilor, după împărţirea premiilor, arătîndu-se pe larg ce trebuie evitat pe viitor (nu aşa cum s-a făcut de data aceasta în mod fugitiv) ; comisiile să cuprindă şi profesori şi instructori din provincie (nu numai din Bucureşti) iar aceştia să fie dintre cei ce lucrează efectiv cu copiii ; radiodifuziunea să imprime materialul concursului şi să-l difuzeze în cadrul programelor pentru tineret şi şcolari ; concursul să se desfăşoare în timpul vacanţei de primăvară, pe baza unui regulament şi coordonat de un comitet al concursului ; materialul de concurs să fie difuzat la începutul anului şcolar şi să facă parte din programă, căci numai aşa însuşirea lui se face fără efort ; concursul să fie filmat şi difuzat ca material documentar de interpretare şi creaţie a pionierilor şi şcolarilor.

ANTON SCORNEA

Cluj

Cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la naşterea marelui maestru al verismului, compozitorul italian Giacomo Puccini, opera maghiară din Cluj a prezentat ultima sa lucrare „Turandot". Întrucît această operă nu a apărut pe afişele Clujului din 1943, reluarea de acum poate fi socotită ca o premieră. Regia remarcabilă a lui Szinberger, decorurile bogate, realizate de Walter Widmann, costumele proiectate de Lia Roşescu, îndeosebi conducerea muzicală a lui Antal Rónai — au asigurat succesul acestei reluări. Impozante au fost scenele de masă şi corurile pregătite de maestrul de cor Ferenc Tatár. Din distribuţie s-au remarcat Annamária Albert (Turandot), prin frumuseţea vocii şi a jocului de scenă, precum şi Ferenc Ottrock (Calaf) şi Margit Sallay (Liu).

Dintre concerte, amintim în primul rînd cele date de Filarmonica din Cluj. Concertul dirijat de Gheorghe Vintilă a avut ca solişti pe pianista Silvia Şerbescu cu Concertul nr. 1 de Liszt, şi pe cîntăreţul Ion Piso, care a prezentat în primă audiţie trei cîntece cu acompaniamentul de orchestră al tînărului şi talentatului compozitor Cornel Ţăranu din Cluj.

Un concert Beethoven, cuprinzînd uvertura „Egmont", Simfonia V-a şi Concertul de pian nr. 5, a fost dirijat de Dinu Niculescu din Oraşul Stalin, avînd ca solist pe Gheorghe Halmoş, solistul permanent al Filarmonicii clujene. Un alt concert, dirijat de Antonin Ciolan, a cuprins „Dansurile vechi ardeleneşti" de Max Eisikovits şi Simfonia VI-a de Ceaikovski, iar violonistul Robert Soëtens din Paris a cîntat cu acest prilej concertul de Beethoven cu cadenţele foarte interesante ale lui Busoni. Menţionăm, în fine, concertul Filarmonicii dirijat de G. Vintilă („Dansul macabru" de Saint Saëns şi simfonia „Reconstrucţia" de Alfred Mendelsohn), avînd ca solist pe talentatul pianist clujean Harald Enghiurliu.

Sînt demne de remarcat şi cele două concerte simfonice date de Şcoala Medie de muzică, sub bagheta directorului ei Mihály Guttman, avînd ca solişti elevi ai Conservatorului, ca organistul Peter Rheinfeld (concertul de Haendel), trombonistul Ion Coşarca (Concertul de F. David), pianista Adriana Lugojan („Capriccio brillant" de Mendelssohn-Bartholdy) şi violonistul András Agoston (Concertul de Bach). Acesta din urmă este un copil dotat cu un talent excepţional. În aceste concerte, orchestra a mai cîntat o simfonie de Mozart, precum şi „Dansurile vieneze" şi „Contra-dansurile" de Beethoven. Succesul concertelor Şcolii medii de muzică a fost binemeritat şi ne-a făcut din nou dovada muncii susţinute care domină în această instituţie.

Dintre concertele corale s-a remarcat cel dat de corul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., filiala Cluj, sub conducerea lui Dorin Pop, al cărui program a cuprins lucrări de Viadana, Palestrina, Vittorio, Arcadelt, Lasso, Morly, Donati, Monteverdi, Gesualdo. Munca perseverentă a acestui cor a dus la frumoasa interpretare realizată. Concertul „corului de cameră", condus de István Nagy a cuprins lucrări de Bartók şi Kodály. Intonaţia impecabilă şi simţul stilului au asigurat succesul deplin al producţiilor corale.

Dintre recitaluri, primul plan îl ocupă cel dat de pianista franceză Monique de la Bruchollerie cu un program care a cuprins lucrările de Beethoven, Mozart, Chopin şi Debussy. Recitalul dat de excelentul nostru flautist D. Pop şi pianistul H. Enghiurliu, a prezentat într-o impecabilă interpretare sonate de Jacques Ibert, Darius Milhaud, Paul Hindemith şi Constantin Silvestri, iar violonistul Ferenc Balogh, în colaborare cu pianistul Antál Rónai, a cîntat lucrări de Mozart, Paganini, Brahms, Ravel şi Bártok.

Din concertele de muzică de cameră, remarcabil a fost cel oferit de studenţii Conservatorului „Gh. Dima", în frunte cu profesorul lor Nicolae Broşteanu. Cvintetul de suflători compus din studenţii Octavian Simon (flaut), Zoltán Magyarossy (oboi), Walter Kindl (clarinet), Béla Barabás (fagot), Ágoston Kedves (corn), şi pianista Ilona Jánki — au oferit un concert bine pregătit, prezentînd Cvintetul de pian op. 16 în Mi bemol major de Beethoven, Serenada de Ferenc Farcas, precum şi lucrări de Hindemith şi Vasile Jianu.

ŞTEFAN LAKATOŞ

Craiova

Ansamblul artistic de Stat „N. Bălcescu" din Craiova, de la a cărui înfiinţare se împlinesc anul acesta cinci ani, a desfăşurat o bogată activitate prin numeroasele spectacole date pe scenele din oraşul Craiova, la diferite întreprinderi şi unităţi agricole din regiune, precum şi în turneele întreprinse în ţară.

La închiderea stagiunii, Ansamblul a dat cîteva spectacole la Teatrul de vară „23 August", prezentînd un program variat de cîntece şi dansuri, din care desprindem : Fragmente din „Cantata Pădurilor" de D. Şostakovici, „Suită corală din Ţara Oaşului" de Dariu Pop, „Dorul" de C. Baciu, „Mugurel", cor din opereta „Lăsaţi-mă să cînt" de Gh. Dendrino.

Dirijorii M. Bîrcă, C. Ungureanu şi N. Teodorescu s-au dovedit competenţi.

„Suita de dansuri de la Rudari" în coregrafia lui Marin Badea şi „Suita de dansuri de la Vînjul Mare" pregătită de S. Seifert au impresionat prin vioiciunea şi precizia paşilor, prin elanul tineresc ce se degajă din strigături şi jocul de scenă. Dansul satiric „Ambiţiosul" a constituit un număr atractiv.

Programul a fost întregit de cîntece interpretate de Teodor Costin, Tamara Alexandru, Levinski, Gigi Boureanu, Fica Bulugeanu şi Zizi Lăzărescu şi de melodiile populare olteneşti interpretate la fluier de Constantin Graur şi la ţambal de N. Orbulescu. Cu acest prilej, s-a editat un program de sală pe care l-am dori redactat cu mai multă grijă.

În cursul lunii iulie crt., ansamblul s-a deplasat în cîteva localităţi din Republica Populară Bulgaria în cadrul unui schimb cu o formaţie a ţării prietene. În august a fost programat un turneu pe litoral. În toamnă se proiectează un turneu în Ardeal şi se pregăteşte un spectacol-premieră cu program specific oltenesc.

Planul de spectacole şi deplasări în alte regiuni a fost simţitor depăşit, iar în cursul acestui an, secţiunile ansamblului au fost împrospătate cu noi cadre. Măsurile organizatorice luate au avut darul să întărească multe sectoare prin încadrarea cu elemente tinere şi talentate. În scopul îmbunătăţirii muncii şi ridicării nivelului ideologic şi profesional se ţin cursuri pe specialităţi.

Subliniem reorganizarea secţiei de orchestră populară. Notăm ca pozitivă munca de prelucrare a materialului coregrafic cules din diferite raioane ale regiunii, cu respectarea costumaţiei tipice locale, folosind melodiile autentice ale dansului. Ştim că planul de muncă al ansamblului a cuprins culegerea şi prelucrarea materialului folcloristic din regiune, dar această muncă s-a dus sporadic şi individual. Acţiunea de culegere a folclorului regional, în lipsa unei filiale a Institutului de Folclor, trebuie preluată de către Casa Regională a Creaţiei Populare în colaborare cu subsecția folclor a cenaclului *compozitorilor*, folosind în această muncă specialiști de la celelalte instituții de artă și cultură din localitate. Materialul cules trebuie studiat, transcris și editat, apoi prelucrat pentru formațiile artistice de amatori.

Orchestra susține satisfăcător partea de acompaniament, dar la suflători se cere mai multă grijă pentru acordaj.

Ansamblul de cor, care numără 64 de persoane și pe care l-am dori mărit la cel puțin 80 persoane, este pe drumul cel bun. Va trebui să mai lucreze încă în ce privește dicțiunea, emisia, frazarea și omogenizarea timbrelor pentru a se obține o sonoritate deplină, *frumos nuanțată.*

Directorul Ansamblului M. Badea este un element tînăr, plin de inițiativă, care a știut să capteze încrederea colectivului pe care-l conduce, dovedindu-se întreprinzător și priceput. Sîntem siguri că va înlătura pe viitor deficiențele pentru a face ca această instituție de artă să fie în rîndul ansamblurilor fruntașe din țară.

B. CHELARU

Orașul Stalin

La Filarmonica de Stat „Gh. Dima" din orașul Stalin tineretul a fost din plin prezent.

La concertul său, dirijorul Mendi Rodan a vădit o concepție clară, judicioasă. Programul a început cu „Suita ardelenească" de Pascal Bentoiu, lucrare în *care compozitorul încadrează tematica și caracterul* popular într-o tratare armonică modernă și interesantă. În Simfonia I-a de Mahler, dirijorul, cu ajutorul orchestrei, a reușit să redea cu succes umorul propriu unor anumite momente. Solistul concertului a fost Emanoil Bernfeld, care a redat cu strălucire și farmec, înaripatul concert în sol minor de Mendelssohn-Bartholdy.

Concertul care l-a avut ca dirijor pe tînărul Lukacsy Andras (dirijor secund al Filarmonicii din Tg. Mureș), iar ca solist pe Gheorghe Hamza. În Simfonia VII-a de Prokofiev, Lukacsy a redat exuberanța tinerească ce constituie trăsătura esențială a acestei lucrări *dovedind o bună pregătire, talent* și conștiinciozitate. Mai puțin convingătoare au sunat momentele de interiorizare, de adîncire și dramatism ca cele din uvertura „Egmont" de Beethoven, cînd intențiile dirijorului nu erau duse la deplina lor realizare.

Violonistul Gheorghe Hamza a executat cu o remarcabilă stăpînire a mijloacelor tehnice și cu nerv Concertul pentru vioară de Ceaikovski, entuziasmînd publicul mai ales prin această latură a interpretării sale.

În cadrul unui concert simfonic dirijat de George Petrescu Simfonia „Jupiter" s-a bucurat de o interpretare fidelă. Deosebit de interesantă a fost prezentarea poemului simfonic „Tasso" de Liszt, cînd orchestra și dirijorul au reușit să scoată în evidență marea forță de expresie a lucrării, cu bogăția sa de culoare și varietate, de la zguduitorul dramatism al părții I, Lamento, pînă la apoteoza luminoasă a triumfului ideilor poetice din final. Poate doar partea centrală s-ar fi cerut condusă cu mai mult avînt.

Concertul de Schumann a avut ca solist pe foarte tînărul pianist Isac Ciurariu. Prezentînd cu multă siguranță concertul, solistul a dovedit o bună pregătire tehnică și o concepție de ansamblu asupra construcției lucrării. I-a lipsit însă acea gamă de sentimente bogată și variată ca și poezia contrastelor care fac ca desfășurarea unei lucrări să ajungă la sufletul ascultătorilor.

O și mai tînără pianistă am avut ocazia să ascultăm în concertul de Grieg. Este vorba de Viorica Diaconu, în vîrstă de numai 16 ani, elevă încă a Școlii de muzică din București, clasa Cici Manta. Tehnica sa *tinde către strălucitor*, fără să neglijeze însă problemele de expresivitate și calitate ale sunetului. Fără nici o îndoială, Viorica Diaconu este mai mult decît o mare speranță pentru viitor.

Tînăra pianistă a fost susținută cu deosebită pricepere de acompaniamentul orchestrei condusă de dirijorul Teodor Costin, care a îmbinat precizia cu expresivitatea, duioșia cu elanul. În cele două schițe simfonice ale tînărului compozitor Doru Popovici a fost bine exprimată atît tristețea cu accentele ei tragice (în unele momente ale părții I) cît și optimismul și, pe alocuri, umorul (în partea a II-a). Impresionant a fost prezentat și poemul simfonic „Preludiile" de Liszt, fără *exagerarea caracterului romanțios* al unor anumite momente. Recunoscînd meritele dirijorului și ale orchestrei care au reușit să prezinte în bune condiții acest concert simfonic, numai cu două zile de repetiție, cerem insistent totuși pentru viitor cel puțin patru asemenea probe absolut necesare bunei prezentări a muzicii. Concertul a mai avut ca solist și pe violoncelistul Sonny Niculescu, care a dat o izbutită interpretare concertului pentru violoncel de Saint-Saëns.

Eforturile depuse de orchestra simfonică a Filamonicii „Gh. Dima" pentru buna realizare a concertelor au fost remarcabile și încununate de succes. Omogenitatea a fost în general bună, ca și rezolvarea problemelor de sincronizare.

Calitatea constantă a realizărilor artistice, fără pronunțate salturi și diferențe calitative de la un concert la altul, dovedește că orchestra a trecut peste impasul în care s-a găsit în perioada precedentă a anului trecut. Meritul este cu atît mai mare cu cît orchestra a avut în ultimul timp și are încă de trecut peste greutăți serioase. Pierderea concert maestrului Dumitru Teodoru a produs un gol care poate fi cu greutate umplut prin aducerea unor concert maeștri ca suplimenți la concerte. Orchestra lucrează 4 din cele 5 repetiții ale unui concert fără concert maestru. De asemenea, *eforturile trebuie să fie foarte mari* pentru a nu se face simțită lipsa unor șefi de partidă titulari ai compartimentelor de trompetă și corni. De asemenea, nu trebuie uitat că lipsa de cadre tinere de instrumentiști care să înlocuiască instrumentiștii în vîrstă, poate deveni la un moment dat amenințătoare. Trebuie subliniat, de asemenea, că pe lîngă efortul necesitat de concertele Filarmonicii, aceeași orchestră depune un efort similar în cadrul Teatrului de Stat de Operetă din Orașul Stalin. Cu atît mai valoroase apar realizările ei.

L. T. TECLU

Ploești

În sala Teatrului de Stat din Ploești s-au sărbătorit de curînd 10 ani de la înființarea Școlii populare de artă. Ea a luat naștere în anul 1947, cu sprijinul organizației de Partid și al comisiei locale a Sindicatelor Unite. La început școala a funcționat în localul Sindicatului mai apoi în alte localuri, pînă în 1953, cînd s-a mutat în Palatul Culturii de azi. Greutățile erau mari : lipseau materiale didactice, instrumente, mobilier etc.

Disciplinele care se predau la început au fost : vioara, dirijat de cor, artă dramatică și dicțiune, apoi s-au mai adăugat gimnastica artistică, acordeon și desen. De la 90 elevi cîți erau la început, s-a ajuns azi la 400, iar în cursul celor 10 ani, școala a fost frecventată de 3.500 de elevi.

Nivelul de pregătire al elevilor se poate deduce după marele număr de premii acordate la concursuri, și al artiștilor profesioniști ridicați dintre absolvenți. Astfel, foști elevi ai acestei școli au devenit soliști, profesori, dirijori, actori, instrumentiști, dansatori etc. De asemenea, pe băncile acestei școlii s-au pus bazele primelor repetiții ale Teatrului de Stat din Ploești, în 1948, aici s-a format orchestra „Flacăra", aici s-au ținut primele repetiții ale Filarmonicii de Stat, în 1952, cînd a luat ființă, recrutîndu-se primele elemente cu ajutorul școlii.

În timpul celor 10 ani de activitate, școala a dat numeroase concerte și spectacole în uzine fabrici, precum și în orașele Buzău, Pucioasa, R.-Sărat și în multe localități mai mici din regiunea Ploești. Ea se bucură de stima și aprecierea maselor largi din toate colțurile regiunii. Majoritatea instructorilor de dans, cor sau teatru din regiune sînt absolvenți ai Școlii de Artă din Ploești.

Astăzi școala dispune de condiții de lucru, de instrumentele necesare studiului, o bibliotecă muzicală înzestrată cu 4000 de volume, discotecă, radio, pupitre de orchestră, costume pentru dansuri populare și clasice etc., de asemenea școala are astăzi cadre didactice cu o calificare profesională corespunzătoare, printre care Gh. Kegham, Gh. Ionescu, Gh. Mărgărit, Cleopatra Eliescu.

Cu ocazia aniversării a zece ani de activitate, Școala Populară de Artă din Ploești a prezentat un program artistic bogat și variat, care a oglindit frumoasele progrese realizate și nivelul înalt la care a ajuns în momentul de față.

ION FLORIAN

Sibiu

În cadrul concertelor filarmonice, soprana Selma Hollinger, ne-a prezentat ultima lucrare a lui Richard Strauss : cele patru lieduri pentru voce și orchestră, compuse în 1948. Cîntăreața a interpretat cele trei poeme pe versuri de Hesse ca și frumosul „În amurg" după Eichendorff cu multă căldură și lirism.

Rhea Sylvia Starck, interpretînd cunoscutul concert pentru vioară în la major de Mozart (K.V.219) cu un ton pe alocuri frumos și de calitate, ni s-a părut uneori prea subiectivă în concepția ritmică, și puțin manieristă printr-o delicatețe arbitrară, pseudo-mozartiană. Sylvia Șerbescu a obținut un meritat succes cu concertul al V-lea de Beethoven, insistînd însă uneori prea mult, poate, asupra masivității elanului sonor beethovenian.

Ne-a bucurat să ascultăm, interpretate cu toată strălucirea festivă, uverturile „Leonora III" și „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de Wagner. Variațiunile pe o temă de Haydn de Brahms, s-au bucurat de succes. Tînărul dirijor Alexandru Munteanu, elevul maestrului Antonin Ciolan, a condus cu dăruire simfonia în Mi bemol de Mozart.

Într-un alt concert am ascultat, pe lîngă uvertura „Hebridele" de Mendelssohn-Bartholdy, și preludiul la „Hovanscina" de Musorgski, o serie de arii dramatice din repertoriul obișnuit de operă, cîntate de Stella Simonetti.

Din repertoriul muzicii romînești contemporane, au fost reluate : viguroasa simfonie a III-a de Alfred Mendelsohn, o lucrare puternic închegată și orchestrată cu unele puncte culminante de grandoare, „Simfonia de cameră" de Mihail Andricu, lucrare de tinerețe, senină și transparentă, 2 piese din cunoscutul „Divertisment rustic" de Sabin Drăgoi și „Tarantella" de Marțian Negrea, dirijată de Alex. Munteanu.

*

În cursul lunii iunie, la pupitrul filarmonicii sibiene au apărut doi dirijori oaspeți : Achim Stoia și Eugen Pricope. În concertul dirijat de Achim Stoia au figurat : „Tripticul simfonic" de Dimitrie Cuclin, „Jocuri romînești" de T. Brediceanu și „Simfonia clasică" de S. Prokofiev, Concertul pentru oboi de Haydn cîntat cu simț stilistic și delicatețe de Ion Danie precum și uvertura „Freischütz" de Weber. Mai ales această ultimă lucrare a fost condusă cu energie sugestivă și elan.

Multă înflăcărare și seriozitate ne-a arătat și tînărul dirijor Eugen Pricope care a interpretat cu toată pătrunderea necesară „Jocuri bihorene" de Constantin Silvestri, uvertura „Rosamunda" de Schubert, Simfonia în do-minor (nr. 95) de Haydn și Concertul pentru pian în aceeași tonalitate de Beethoven, avînd ca solistă pe Simona Faru. Tînărul dirijor și-a demonstrat cel mai bine calitățile de interpret sîrguitor și conștiincios în simfonia de Haydn. Tînăra pianistă Liana Șerbescu, care a interpretat sub conducerea lui Henry Selbing Concertul în la de Schumann, s-a dovedit la înălțimea acestui concert plin de avînt melodic tineresc și de bogată ritmică. Programul concertului a mai cuprins simfonia „Haffner" de Mozart și un fragment din suita de balet „Priculiciul" de Zeno Vancea, care au constituit o binevenită variație a repertoriului creației romînești contemporane.

Într-un concert simfonic popular, soprana Vera Mora a cîntat arii cunoscute de operă și a bisat un cîntec de Henry Selbing. Poemul simfonic „Orfeu" de Liszt, interpretat cu devotament, cred că nu merita să fie scos din praful uitării. Uvertura la opera „Wilhelm Tell" de Rossini, dimpotrivă, își avea un loc potrivit într-un concert simfonic cu caracter de popularizare. Un concert de muzică de cameră dirijat tot de Selbing, a avut un profil frumos și un program variat. Atît cvartetul în Si bemol major de Mozart cît și Suita pentru flaut, oboi și clarinet de Ludovic Feldman și Suita în stil vechi pentru coarde și flaut de Tadeusz Baird au contribuit la nivelul concertului. Un alt concert de cameră, dat de pianista Eliza Ciolan, clarinetistul Nicolae Broșteanu și violoncelistul George Iarosevici, în care au figurat trio-uri de Beethoven și Brahms, a avut o ținută artistică remarcabilă și s-a bucurat de un frumos succes. O surpriză a fost o mică orchestră de elevi care în cadrul festivității de sfîrșit de an a liceului Bruckenthal, a cîntat lucrări de Haydn și Haendel. Executarea a fost remarcabilă și încercarea merită să fie adoptată și de alte grupări școlare, valoarea educativă a participării într-o orchestră clasică fiind apreciabilă pentru tinerii interpreți.

WOLF AICHELBURG

*

Școala populară de artă „Timotei Popovici" din Sibiu își încheie al zecelea an de activitate. Înființată în anul 1946 sub denumirea de Conservatorul municipal „Timotei Popovici" din inițiativa unui grup de profesori și cu sprijinul autorităților locale, școala a pornit la început cu mijloace modeste. În decembrie 1951, a fost reorganizată sub titulatura de „Școala populară de artă". Printre membrii fondatori se află profesori distinși și valoroși, ca Lucia Cosma, Maria Klein, Ilie Micu, Gh. Șoima, Vasile Sîrbu, Cornel Arion și alții. La aceștia s-au adăugat mai tîrziu și alții, care au contribuit la frumoasa dezvoltare pe care această instituție a luat-o în anii următori.

Școala formează elevi pentru cele patru ramuri principale ale artei : muzică, teatru, coregrafie și plastică. Secția muzicală este formată din clasele de canto, dirijat coral și orchestral, clasa instrumentală (vioară, violoncel, contrabas, suflători, pian acordeon și chitară) și cursuri teoretice (teorie-solfegiu, armonie, cultură muzicală). Se dă o mare importanță și folclorului romînesc, școala avînd cursuri speciale de canto popular și de artă populară (țesut și cusături). Profesorii sînt recrutați dintre artiștii orașului, actori de la Teatrul de Stat ca artistul emerit Costel Rădulescu sau instrumentiști de valoare de la Filarmonica locală, ca Elsa Kreutzer (vioară) și Iacob Valeriu (clarinet).

Școala întreprinde acțiuni speciale pentru atragerea la studii a elementelor talentate din oraș și din localitățile apropiate. Mai mult, unii profesori se deplasează săptămînal în alte localități (de pildă la Mediaș) pentru a preda cursuri unui număr de elevi.

Școala populară de artă din Sibiu a căpătat în ultimii ani un rol foarte important în viața culturală a orașului. Astfel s-au organizat spectacole, audiții, cu scopul de a obișnui pe elevi cu scena și publicul. S-au reprezentat operetele „Crai nou" de C. Porumbescu și „Vînzătorul de păsări" de Zeller ; o dată la două săptămîni sînt organizate audiții publice, iar la fiecare sfîrșit de an școlar au loc recitaluri, unele din ele fiind repetate și în alte orașe.

În vederea concursurilor de amatori, ce au loc periodic în Sibiu, școala trimite instructori la diferitele echipe artistice din fabrici sau întreprinderi, sau le instruiește în localul școlii.

Printre absolvenții școlii se numără adesea talente remarcabile, dintre care unele își încep imediat cariera artistică, iar altele părăsesc orașul pentru a se perfecționa în institutele de învățămînt superior.

M. LUCESCU

NOTE

Intre 20 septembrie și 6 octombrie va avea loc la Budapesta festivalul muzical „Omagiu lui Bartók". Programul festivalului va cuprinde prezentarea tuturor lucrărilor dramatice ale marelui muzician contemporan („Prințul cioplit în lemn", „Mandarinul miraculos", „Castelul lui Barbă Albastră" la 5 octombrie la Operă), cîteva din cvartetele sale de coarde (1-iul, al 4-lea, al 5-lea, al 6-lea — în tălmăcirea cvartetelor „Tatraï" și „Juillard"), din concertele instrumentale (de pian : nr. 1 — Andor Földes, nr. 2 — S. Richter, nr 3 — A. Fischer ; de vioară, Y. Menuhin) precum și alte lucrări simfonice corale și de cameră de Béla Bartók. Ca muzicieni oaspeți vor participa, în afara celor menționați mai sus, Eugen Senkar (R.F.G.) și Eugen Goosens (Anglia).

Fiind chemat să se pronunțe competent asupra manualelor de muzică pentru clasele V—VII de C. Meitert și D. D. Stancu, apărute la începutul acestui an școlar, Cercul pedagogic al Profesorilor de muzică din Capitală s-a întrunit în luna mai în acest scop. Ministerul Învățămîntului și Culturii, Secția de Învățămînt a Sfatului Popular al Capitalei și Editura de Stat Didactică și Pedagogică au fost reprezentate la discuții prin cîte un delegat. Pentru fiecare din cele trei manuale (cl. V-a, cl. VI-a și cl. VII-a) s-au prezentat referate întocmite și susținute de profesori membri ai Cercului. Au urmat discuții și propuneri pentru completarea și îmbunătățirea manualelor. Obiecțiunea că acest material depășește posibilitățile de asimilare ale elevilor care vin în cl. V-a fără o pregătire muzicală, deci fără fondul aperceptiv necesar înțelegerii unor noțiuni noi, este pe de-a-ntregul întemeiată. Este necesar a se asigura o bază în educația muzicală începînd din primii ani de școală și în acest scop se simte nevoia ca pe lîngă programă și îndrumări să existe manuale de muzică și colecții de cîntece și pentru clasele I—IV. Lucrările Cercului pedagogic în problema manualelor V—VII au fost puse la dispoziția Ministerului Învățămîntului și Culturii, a Secției de Învățămînt a Sfatului Popular al Capitalei și a Editurii de Stat Didactică și Pedagogică.

Ședința din luna iunie a fost consacrată analizei activității cercului în anul școlar 1957/58. În cursul acestui an s-au ținut șapte referate cu subiectele: „Dezvoltarea vocii, a auzului muzical și a simțului ritmic", „Audiția muzicală pe discuri la cursul mediu", „Despre muzicalitatea copiilor", „Însușirea elementelor limbajului muzical", „Ansamblul coral - Realizare - Repertoriu", „Problema accesibilității muzicii și școala", „Educația muzicală la clasele I—IV". S-au ținut cinci lecții deschise, s-a discutat programa de muzică pentru clasa X-a și probleme în legătură cu metodele noi pedagogice folosite în predarea muzicii. Membrii Cercului au participat la ședințele Subsecției Didactice a Uniunii Compozitorilor, la care s-a discutat predarea muzicii în școlile de cultură generală în lumina muzicii noastre noi, problema didactic-muzicală „Cu ce să începem".

AL. SCHMIDT

* * *

CRONICA DISCULUI

ENESCU: Rapsodia romînă nr. 1 și nr. 2. Dir. Constantin Silvestri, Orchestra Filarmonică Cehă. ECD—23.

Unul din roadele convenției dintre firma cehă „Supraphon" și „Electrecord" îl constituie și apariția acestui disc de mult așteptat. Avem, însfîrșit, un disc micro cu aceste populare creații romînești (din păcate, rețelele comerciale M.I.C. și M. Com. nu asigură o suficientă difuzare a acestui disc în magazine). Nu trebuie să subliniem originalitatea și strălucirea concepției lui Silvestri cu privire la Rapsodii. Silvestri izbutește să dăruiască orchestrei capacitatea de a improviza *în momentul interpretării* rapsodia cu tot ce implică aceasta ca spontaneitate, variații de tempo, și nuanțe vii ca *act creator*. Orchestra zvîcnește de la o temă la alta, își dezvăluie parcă fantezia prin modul cum aduce voci de acompaniament sau contramelodii, prin felul în care lasă cîte un solist să strălucească. Și, cu toate acestea, textul este respectat. Vom sublinia că în Filarmonica cehă dirijorul romîn a găsit un instrument sigur, o formație de virtuozitate și remarcabilă muzicalitate. Ceea ce apare pe prim plan, ca realizare, este aportul suflătorilor: de la *solo-ul clarinetului care deschide rapsodia* în la, la focurile de artificii ale lemnelor și alămurilor din finalul aceleiași rapsodii, coardele nu se lasă mai prejos dar, e drept, ne apar totuși mai departe de sensibilitatea enesciană.

Acest lucru este sensibil îndeosebi în Rapsodia II-a (care și ca travaliu de înregistrare ne pare mai puțin remarcabilă, o schimbare perceptibilă de turație ridicînd subit înălțimea notelor) în care tema romanței lui A. Flechtenmacher („Pe o stîncă neagră") ne apare lipsită de acel farmec nostalgic, evocator pe care l-am admirat de atîtea ori cu prilejul concertelor bucureștene ale lui Constantin Silvestri. Dar, dincolo de aceste rezerve, discul apare extrem de prețios ca martor al drumului creator al lui George Enescu și... al artei dirijorale a lui Silvestri.

Pe cînd, oare, ne va oferi „Electrecord" înregistrările pe care le-a realizat Silvestri în țară cu „Octuorul" și „Simfonia de cameră" de Enescu și cele făcute recent, cu creații clasice și contemporane (printre care și concertul de pian de Paul Constantinescu), peste hotare? Melomanii le așteaptă cu nerăbdare și nu înțeleg cauza întîrzierii.

FRANCK: Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră. Solistă Eva Bernathova. Dir. Vaclav Smetacek — Orchestra simfonică din Praga. ECC—102.

Un alt rod al schimbului „Supraphon"-„Electrecord". Trebuie să spunem că valoarea acestui disc nu este prea strălucită. În primul rînd este vorba de dificultățile pe care le avem încă de a grava înregistrări de pian (ele „miorlăie"). In al doilea rînd este vorba de interpretare. Ea este departe de a fi în litera textului (accente, ritm, frază) și nici în spiritul lui (lipsa simțului construcției, lipsa lirismului atît de specific poeziei franckiene). Este o înregistrare care nu justifică faptul de a fi aleasă dintr-o mie pentru a fi gravată pe discurile noastre.

SMETANA: „Vltava". Dir. Vaclav Talich. Orchestra Filarmonică Cehă. ECD—25.

Cu totul alta este situația în cazul acesta. Talich este considerat cel mai autentic dirijor de muzică cehă și, în primul rînd, de muzică de Dvorak și Smetana. „Vltava" — cel mai cunoscut poem simfonic din ciclul „Patria mea" („Ma Vlast") — capătă pe acest disc o tălmăcire remarcabilă. Jocul flauților evocînd cele două izvoare, tema largă a viorilor, cu patetismul ei discret (tema Vltavei), apoi cornii evocatori ai vînătoarei se continuă unul pe altul într-un singur elan pentru ca apoi, ca un intermezzo, să apară nunta țărănească cu ritmurile și melodica ei populară care, să ducă la culorile irizate ale dansului ielelor sub clar de lună. Cînd Talich reia tema Vltavei pare că face un efort (exteriorizat agogic) pentru a se sustrage farmecului acestui tablou. Din acest efort se naște și creșterea care duce la „Vîrtejurile Sft. Ioan" și, însfîrșit, la „Vltava în toată lărgimea ei" (în care apare și motivul Vișehradului), finalul poemului. Astfel Talich dezvăluie organizarea lăuntrică a lucrării, o „clădește" pe trei mari suprafețe, care se sudează perfect una cu alta. Captarea sunetului este excelentă (ca, de altfel, la majoritatea înregistrărilor cehe), fără o prea mare reverberație (care uneori riscă să dăuneze acutelor). Pe scurt: o interpretare care a meritat să fie preluată și gravată la noi și achiziționată de discofili.

BEETHOVEN: Uvertura op. 72 „Fidelio". Dir. Hans Swarowski. Orchestra Operei de Stat din Viena. ECB—5126 sau ECD—24.

Aceeași constatare și pentru această remarcabilă înregistrare. Sonoritatea orchestrei (poate și „ajutată" de artificii de captare) este plină, rotundă, lipsită de orice zgură auditivă. Și interpretarea este de un frumos nivel, așa încît se poate vorbi de o deplină reușită și în acest caz. Uvertura, pe discul micro, e cuplată cu concertul în sol de Mozart cîntat de Oistrach. Se înțelege de la sine că acest disc se cere ascultat.

*

Am vorbit în această cronică numai de discuri întemeiate pe benzi cehe. Convenția Supraphon-Electrecord se dovedește a fi cît se poate de binevenită, amatorii noștri de discuri beneficiind, pe această cale, de înregistrări remarcabile. Catalogul ceh e foarte bogat în înregistrări bune și trebuie să le preluăm *numai* pe acestea.

C. TEODORIU

RECENZII

„Cartea spectatorului de operă“ de Nicolae Negrea

Tipărind o carte a spectatorului de operă, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și-a inaugurat cu succes activitatea în domeniul publicării literaturii de specialitate, deocamdată atît de restrînsă, în limba romînă. Deci, cartea lui Nicolae Negrea are, încă înainte de a fi consultată, meritul că există. Fiindcă opera este, evident, unul din genurile de cea mai largă popularitate și orice date care să completeze cunoștințe sau să stimuleze formarea lor, sînt de un real folos. Interesul publicului față de această lucrare a dovedit de altfel utilitatea ei imediată.

Fără pretenții de a dezbate problemele mari ale teatrului muzical, Nicolae Negrea și-a concentrat atenția către prezentarea acțiunii principalelor lucrări ale repertoriului clasic și romînesc ; la acestea se adaugă scurte notițe biografice referitoare la compozitorii genului și comentarii succinte asupra fiecărei opere. Este binevenită dorința de sistematizare ; operele sînt prezentate în ordinea alfabetică a numelor de compozitori, fiecare capitol păstrează secvența următoare : biografie, povestirea libretului, scurtă analiză ca și schemele care notează personajele și vocile corespunzătoare. Principala calitate a cărții lui Nicolae Negrea constă în faptul că ea poate furniza un material informativ elementar, limitat la chestiunile esențiale, de conținut dramatic, al celor mai importante opere. Cartea cuprinde și unele indicații muzicale, inserate fie în povestirea libretului (prin paranteze cu precizarea „arie“, „duet“...) fie în comentarii, care se referă în general la semnalarea celor mai realizate și celebre pagini ale partiturii respective. Intenția de definire a stilurilor diverse ca și a etapelor de evoluție a genului, există ; fenomenele sînt enunțate foarte concis, corect, chiar dacă nu întotdeauna suficient de cuprinzător în esență. (vezi analiza operei „Fidelio“ sau biografia neconvingătoare a lui Beethoven ; tratarea neconcludentă a principiilor teatrului muzical wagnerian care trebuiau formulate la un loc, cu definirea completă a idealului de natură romantică privitor la îmbinarea artelor — nu numai a muzicii și poeziei, dar și a gestului și decorului — cu definirea de la început a leit-motivului și a importanței sale — vezi pag. 374 — etc...) Mai reușite sînt capitolele despre Ceaikovski, Borodin, Musorgski, Verdi, Puccini, ca și aprecierile critice referitoare la caracterul pueril, uneori lipsit de consistență, al unora dintre libretele de largă circulație. De asemenea, încercarea de situare istorică și de desprindere a sensului social al lucrărilor prezentate. Alcătuirea cărții, care cuprinde majoritatea compozițiilor de bază din repertoriul universal, suscită totuși nedumeriri. Nicolae Negrea se justifică în prefață, bănuind reproșurile care i s-ar putea aduce în legătură cu absența totală a lui Gluck, Rimski-Korsakov, a compozitorilor din pragul veacului al 20-lea... El arată că preocupările sale nu au depășit repertoriul curent al teatrelor de operă din țară. Limitarea nu ar fi fericită, mai ales că deficiențele de acest ordin sînt de mult cunoscute. Deci, sîntem de acord cu inconsecvența autorului, care totuși introduce opere de Mozart, Wagner, Verdi, ce nu sînt încă prezente pe niciuna din scenele romînești. În consecință însă, absența lui Gluck este nepermisă, cu atît mai mult cu cît tot prefața sugerează intenția ca cititorul „să primească o vedere de ansamblu asupra muzicii de operă“. Or, dezvoltarea acestui gen, lipsită de analiza reformei lui Gluck, este ca schița unui edificiu impunător, desenată de un constructor care a omis pilierii de beton ai primului etaj. Nimeni nu poate spera că va sta în picioare, așa după cum nici un cititor neinițiat nu va înțelege drumul teatrului liric, de la Mozart la Beethoven, de aci la Weber și Wagner.

Se știe că Rimski-Korsakov a compus circa 15 opere, dintre care cel puțin 8 („Fata de zăpadă“, „Noaptea de ajun“, „Sadko“, „Noapte de mai“, „Mireasa țarului“, „Povestea țarului Saltan“, „Kascei Nemuritorul“, „Legenda orașului nevăzut Kitej și a fecioarei Fevronia“ și „Cocoșul de aur“) sînt de o valoare artistică certă. Chiar numai subiectele lui Korsakov, de un admirabil tîlc poetic, i-ar fi oferit lui Nicolae Negrea un material atrăgător. Dar Rimski-Korsakov este pomenit doar în prefață, care ne anunță că nu va fi vorba despre compozitor în carte.

Nu mai comentăm absența lui Richard Strauss, Claude Debussy, Leos Janacek, Bartók Bela, Serghei Prokofiev și a operelor sovietice (o excepție face „Tînăra gardă“ de Meitus), dar dacă muzica veacului nostru nu a intrat în preocupările autorului, decît cu referiri la creația contemporană romînească, există oare vreo justificare pentru lipsa unei analize la „Oedip“ de Enescu ? Cu atît mai mult, cu cît din septembrie ea va împlini și condiția de a figura în repertoriul primei noastre scene lirice. Pentru „Oedip“ se puteau cerceta partitura, lucrarea lui Lucian Voiculescu, cartea de amintiri a muzicianului, se puteau strînge mărturiile muzicienilor care au asistat la reprezentarea operei. Cu prețul oricărui efort, „Oedip“ nu trebuia să ne fie promis abia pentru ediția viitoare.

O altă deficiență a cărții lui Nicolae Negrea este felul de exprimare uneori nebulos, confuz, alteori de-a dreptul ridicol, necorectitudinile de limbă, care sînt de o frecvență supărătoare. Dacă se afirmă : „Către sfîrșitul vieții, Beethoven era continuu chinuit de boală, iar din cauza izolării sale de cercurile aristocratice vieneze, care se interesau acum mai mult de muzica distractivă, a avut chiar de luptat cu greutăți de ordin material“ — pag. 18 — nu se înțelege nimic din ceea ce a fost grandios și totodată patetic în ultimii ani ai vieții titanului. Sau citim : „În actul I, **printre** muzica strălucitoare de dans a serbării din casa lui Spalanzani și coloraturile păpușii Olympia, străbate pretutindeni avîntul înflăcărat al poetului îndrăgostit — pag. 269. O asemenea împletire de analiză „psihologico-muzicală“ nu are nici o valoare. Dacă citim : „Don José intră în cîrciumă cu Cîntecul toreadorului din Alcala pe buze“ — pag. 28 — ; „Într-adevăr, **figura** lui Tannhäuser ni se prezintă ca un **om** cu o viață sufletească deosebit de complexă“ — pag. 389 ; — sau „Cînd din dorința împăratului Napoleon III s-a hotărît înscenarea lui „Tannhäuser“ la Opera Mare din Paris, cercurile conducătoare au obiectat, ca o deficiență a lucrării, absența unui balet în decursul actului II, într-o vreme cînd aristocrații — obișnuiți a veni cu întîrziere la spectacole — pretindeau să poată vedea, la intrarea lor în sală, grațiile tinerelor baletiste“ — pag. 391, — cel puțin un zîmbet este inevitabil. Însfîrșit, se spune : „Verdi a fost puternic atras de dramele acestui scriitor francez, care prin romantismul **lui** patetic și acuitatea contrastelor dramatice, **coincideau** cu propriile sale tendințe politice și artistice“ — pag. 327 — și „Complexitatea caracterului lui Rigoletto ne este dezbătută în apariția sa din actul III, **a cărui arie** nici nu poate fi concepută, în sensul obișnuit al cuvîntului, ea fiind...“ etc. — pag. 328.

Nu am fi insistat atît asupra acestui aspect al cărții lui Nicolae Negrea, dacă el nu s-ar fi impus la lectură ca un element esențial. Este păcat ca o lucrare cu conținut în general valoros, care reprezintă o muncă finită și sortită a fi folositoare, să comporte astfel de discuții. Cu atît mai mult cu cît această carte de popularizare va pătrunde în rîndurile publicului celui mai larg, care nu poate fi educat într-un asemenea limbaj. O eventuală nouă ediție a cărții, ar cere revizuirea minuțioasă a stilului, uneori restructurarea de pasaje întregi și bineînțeles completările de conținut semnalate ; în afară de necesitatea de a avea un ghid de operă cuprinzător și sub aspectul analizei muzicale.

ADA BRUMARU

Presa sovietică despre Lia Hubic

Baritonul Laptev, Artist al Poporului al U.R.S.S., Lya Hubic (în rolul Gildei din Rigoletto) şi dirijorul Gamalei-Leningrad

Cîntăreaţa Lia Hubic, solistă a operei din Cluj, a întreprins, în iunie a. c. un turneu în U.R.S.S. Ea a cîntat la Leningrad, Moscova, Kiev, Tbilisi şi Baku, obţinînd succese frumoase.

Sub titlul „Turneul unei cîntăreţe romîne“, ziarul „Bakiuskii Rabocii“ din 11 iunie 1958, scrie sub semnătura lui S. N. Nevedov, următoarele:

„Contactul strîns care s-a stabilit în ultimul timp între publicul muzical din Baku şi maeştrii artei din Romînia, a fost întărit şi mai mult prin turneul întreprins de cîntăreaţa Lia Hubic, solista Teatrului de Operă din Cluj, artistă emerită a Republicii Populare Romîne.

Apărînd pe scena teatrului de operă din Baku în opera „Traviata“ de G. Verdi, cîntăreaţa romînă a fermecat spectatorii cu vocea sa frumoasă, înalta sa măiestrie vocală şi puternicul talent dramatic. Invingînd cu uşurinţă greutăţile tehnice ale pasajelor de coloratură şi fioritură, cîntăreaţa tinde spre dezvăluirea profundă a stărilor sufleteşti ale personajului pe care-l întruchipează.

În interpretarea Liei Hubic, partea Violettei, cunoscută bine iubitorilor de operă, a apărut într-o tratare originală, interesantă. Lia Hubic nu accentuează deodată tragicul destin al Violettei. În primul act, îngîndurarea tristă se îmbină cu exploziile de puternic optimism, ce caracterizează felul ei de a fi — iar în aria de ospăţ, în scena cu Alfred, şi în special în vestita arie, ea a dat o interpretare de strălucire vocală, plină de virtuozitate.

Treptat şi foarte convingător, artista arată cum Violetta, sub influenţa puternicului sentiment de dragoste pentru Alfred, se transformă. În duetul cu Germont, unde glasul ei răsună atît de cald, ea transmite veridic şi puternic schimbările în starea sufletească a Violettei, trecerea de la nelinişte la protest puternic, desperare sinceră şi hotărîre plină de abnegaţie.

Saturate de un autentic tragism, cîntul şi jocul Liei Hubic din ultimul act au stîrnit aplauze furtunoase.

Vrem să-i mulţumim din suflet oaspetei romîne care prin arta sa veridică, emoţionantă, a adus auditorilor multă bucurie“.

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

Claude Debussy: Arabesca nr. 1 — transcripţie pentru violoncel şi pian de George Iarosevici
(8 pagini lei 8 ex.)

CORURI — CÎNTECE DE MASE

* * * : Cîntece Patriotice — armonizate pentru două voci egale.
Colecţie alcătuită şi îngrijită de Vasile Popovici
(24 pagini lei 5 ex.)
Hilda Jerea: Coruri (40 pagini lei 26 ex.)

MUZICĂ DE CAMERĂ

Jodál Gábor: Sonatina pentru pian
(12 pagini lei 9 ex.)

MICI PIESE INSTRUMENTALE

Dumitru Bughici: Şase piese pentru pian
(20 pagini lei 10 ex.)
Sabin V. Dragoi: 30 colinde alese pentru piano solo
(28 pagini lei 18 ex.)

MUZICĂ DISTRACTIVĂ:

* * *: Romanţe (caiet II). Cuprinde:
— Unde eşti?
Versuri de *Th. Şerbănescu* Muzica de *George Cavadia.*
— De-acum nu te-oi mai vedea
Versuri după *Mihail Eminescu,* Muzica de *Ionel Brătianu.*
— În rariştea de lîngă vii
Versuri şi muzica de *I. Paschill*
— Adio, clipe fericite,
Versuri şi muzica de *I. Băjescu-Oardă.*
— Răvaş de nuntă (De ziua nunţii tale)
Versuri de *A. de Herz.* Muzica de *V. Vasilescu*
(16 pag. lei 10 ex.)

I. P. 2, c. 2765.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LUCRĂRI INEDITE
DE
GEORGE ENESCU
II

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

1958/8

LUCRĂRI INEDITE
DE
GEORGE ENESCU
II

1958

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 8

LUCRĂRI INEDITE DE GEORGE ENESCU

Publicăm trei lucrări inedite ale lui George Enescu. Este vorba de lucrări din domeniul muzicii de cameră:

— Cîntecul „Silence" (Tăcere) pe versuri de Albert Samain (1859—1900).

— Impromptu concertant pentru vioară și pian,

— Suita pentru pian (nr. 3).

Dacă ultimele două creații sînt datate — „Impromptu concertant" : Paris 25 octombrie 1903, Suita : 1. Melodie — Paris 1 iunie 1913; 2. Voci în stepă — Paris 13 iulie 1913; 3. Mazurca melancolică — Cracalia 23 iunie 1915; 4. Burlesca — Cracalia 23 iunie 1915; 5. Appassionato — Cracalia 22 aprilie 1916; 6. Coral — Sinaia 17 iunie 1916; 7. Joc de clopote nocturn — Sinaia 2 iulie 1916 — prima lucrare, lidul pe versuri de Albert Samain, nu are nici o indicație de dată. În analiza făcută lidului în „Studii muzicologice" (5/1957), Mihai Rădulescu emite ipoteza că ar fi fost scris între cîntecele pe versuri de Lemaitre și Prudhomme (1897) și cele pe versuri de Clément Marot (1907—1908).

În studiul amintit, Mihai Rădulescu prezintă și „Impromptu-ul concertant".

Suita pentru pian, pe care George Enescu o credea pierdută, constituie un document artistic foarte însemnat pentru înțelegerea dezvoltării creatoare a compozitorului. În cuprinsul ei întîlnim adesea pagini în care se presimt sonatele de pian și cvartetul cu pian op. 30 nr. 2. In acest sens, „Burlesca", „Vocile stepei", „Coralul" și îndeosebi „Jocul de clopote nocturn" prezintă cel mai mare interes. Totodată, suita vădește odată mai mult permanența tendințelor programatice - plastice în creația enesciană. Fragmente din Suita a III-a pentru pian de George Enescu au fost prezentate în primă audiție la noi de tînărul pianist Dan Grigore la concertul organizat de Muzeul „George Enescu" la 16 decembrie 1957, în sala Dalles.

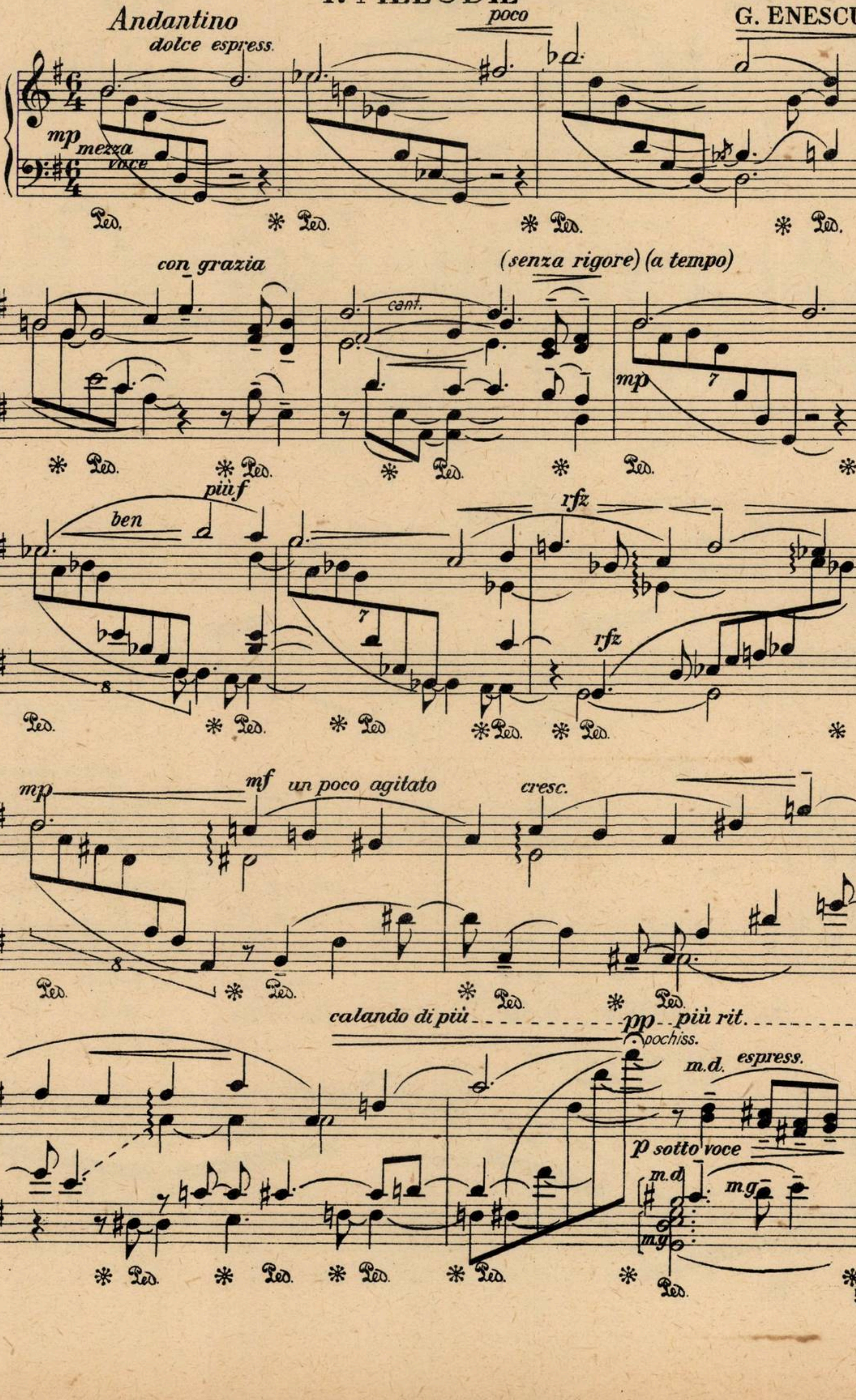
După unele cercetări recente s-ar părea că suita ar figura în lista operelor lui Enescu la op. 18: „Piéçes impromptues" pentru pian.

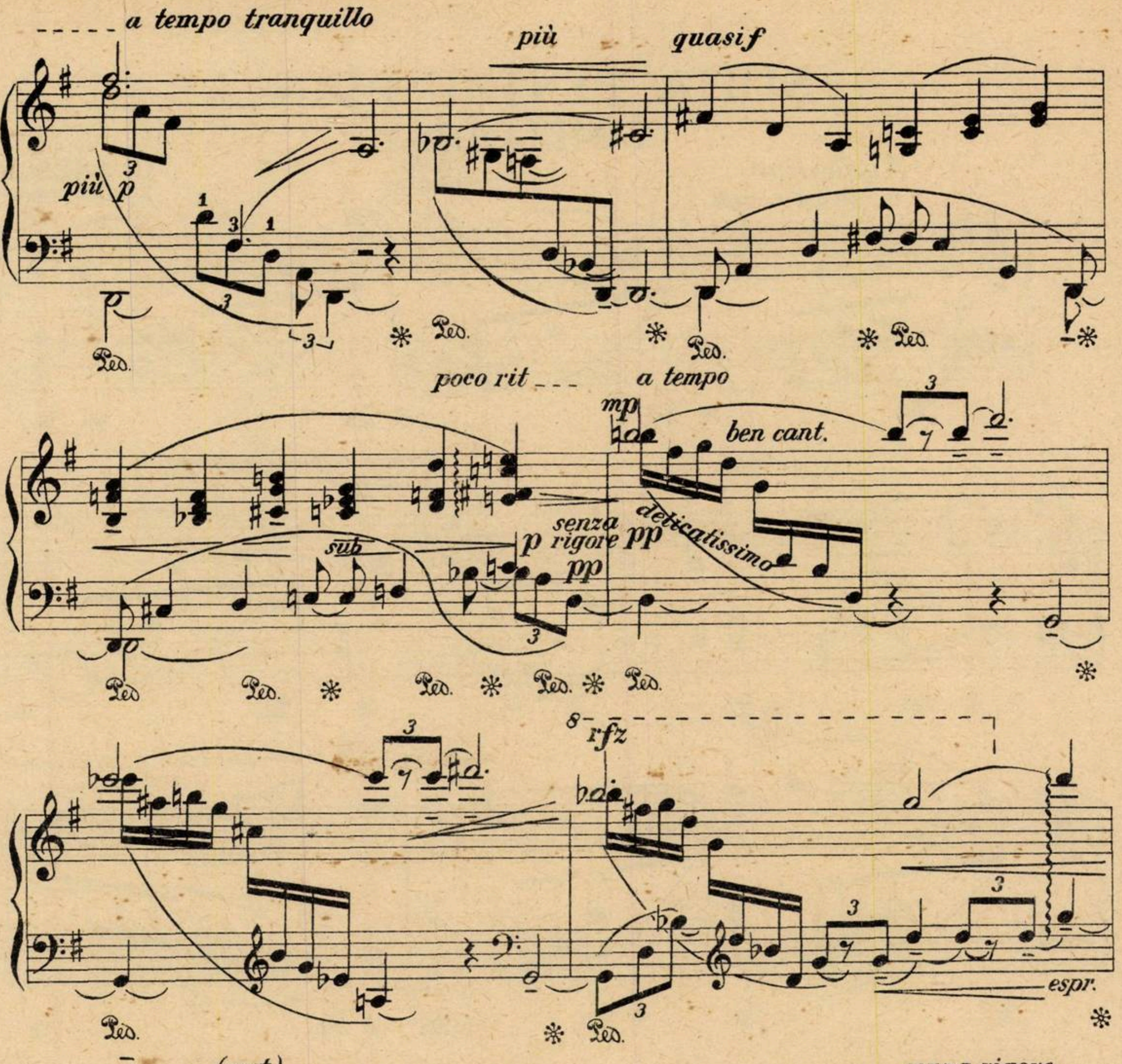
Primul caiet de lucrări inedite de George Enescu cuprinde „Impromptu concertant" și lidul „Silence". Suita de pian apare în caietul nr. 2.

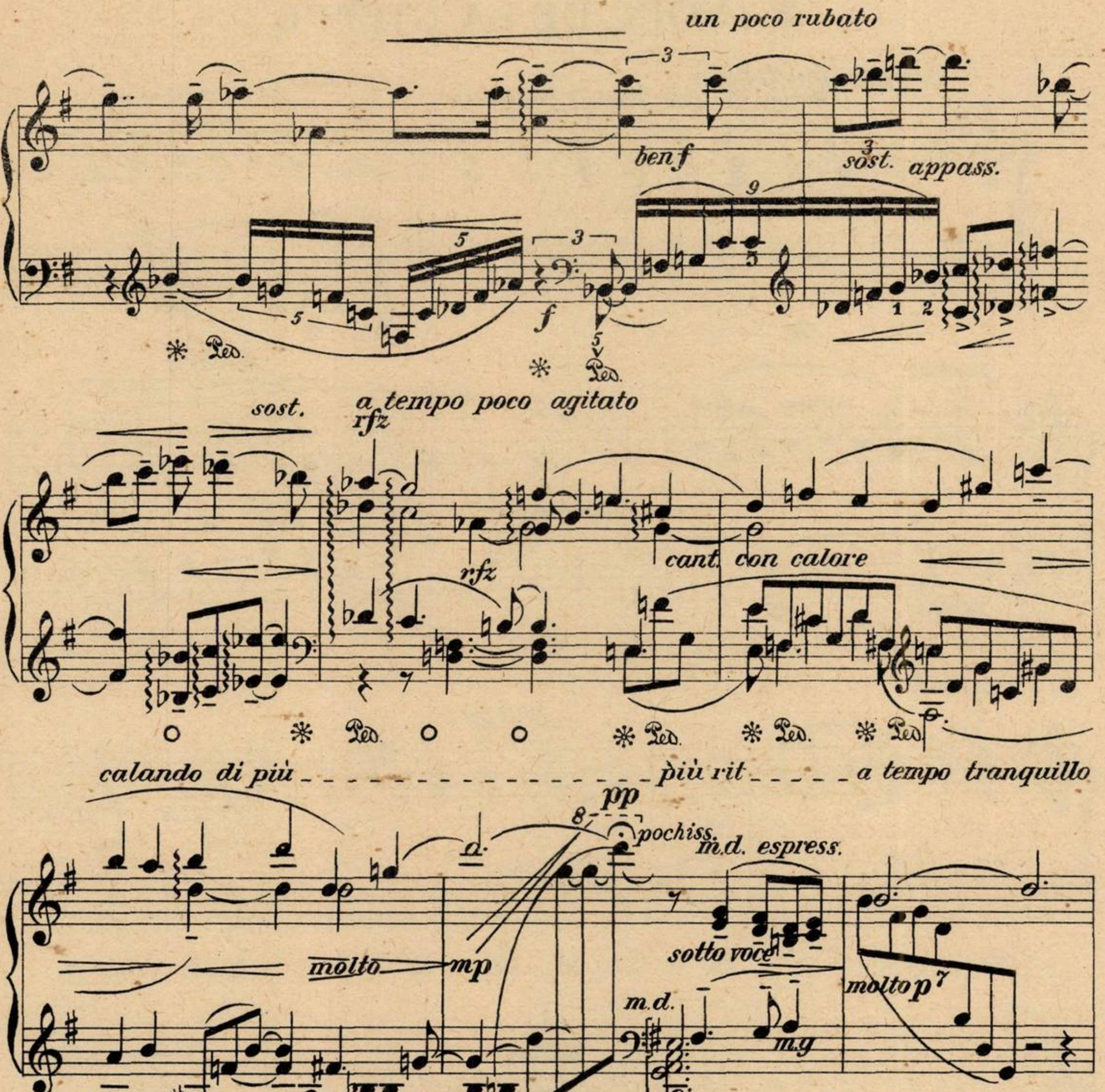
SUITA PENTRU PIAN

1. MÉLODIE

G. ENESCU

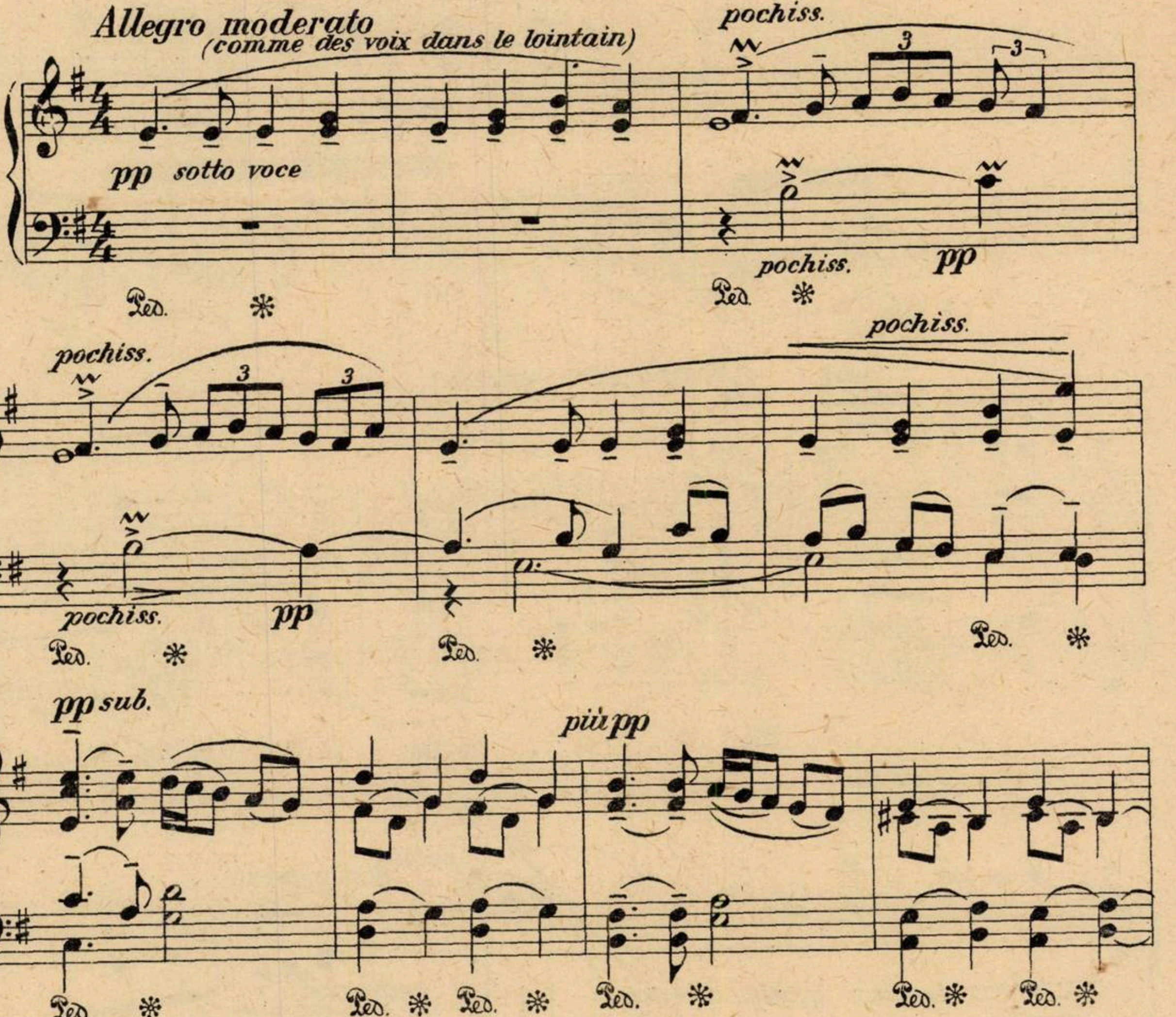

Andantino
dolce espress.
poco
mp mezza voce
Ped.
con grazia
cant.
(senza rigore) (a tempo)
mp
7
ben
più f
rfz
8
mp
mf un poco agitato
cresc.
calando di più
pp
più rit.
pochiss.
m.d.
espress.
p sotto voce
m.g.

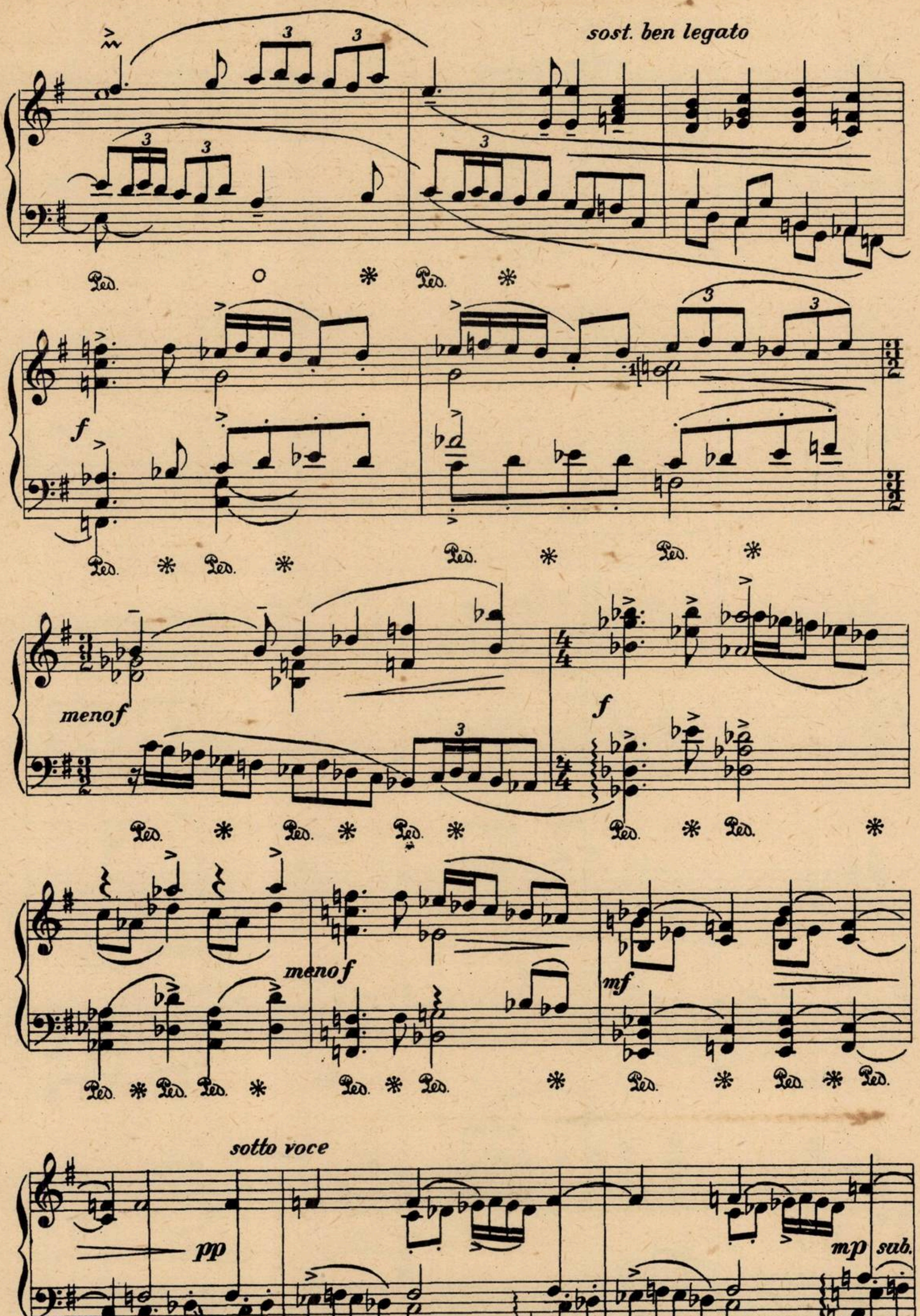

a tempo tranquillo
più
quasi f
più p
Ped.
poco rit
a tempo
mp
ben cant.
sub
p
senza rigore
pp
delicatissimo
8
rfz
espr.
(sost.)
f
espress.
meno f
cant.
mp
senza rigore
Animando di più
ben sost. cant.
cresc.

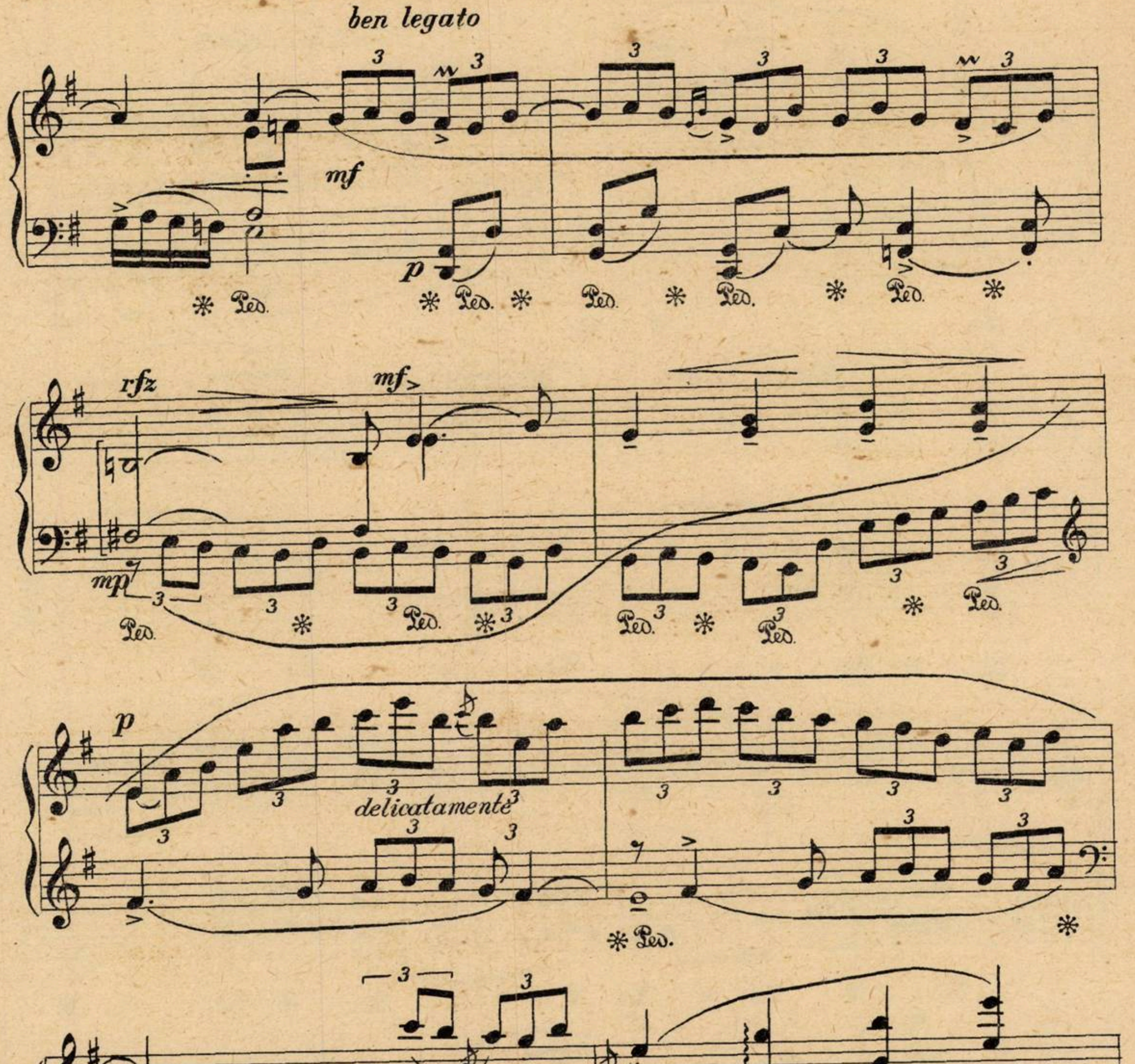

un poco rubato
3
ben f
9
3
sost. appass.
5
5
3
f
5
1 2
Ped.
sost.
a tempo poco agitato
rfz
rfz
cant. con calore
7
Ped.
calando di più
più rit
a tempo tranquillo
pp
8
pochiss.
m.d. espress.
molto
mp
7
sotto voce
molto p
7
m.d.
m.g.
m.g.
Ped.
rall.
poco
cant.
mp
pp
m.g.
ppp
più p
espress.
7
p
poco
Ped.

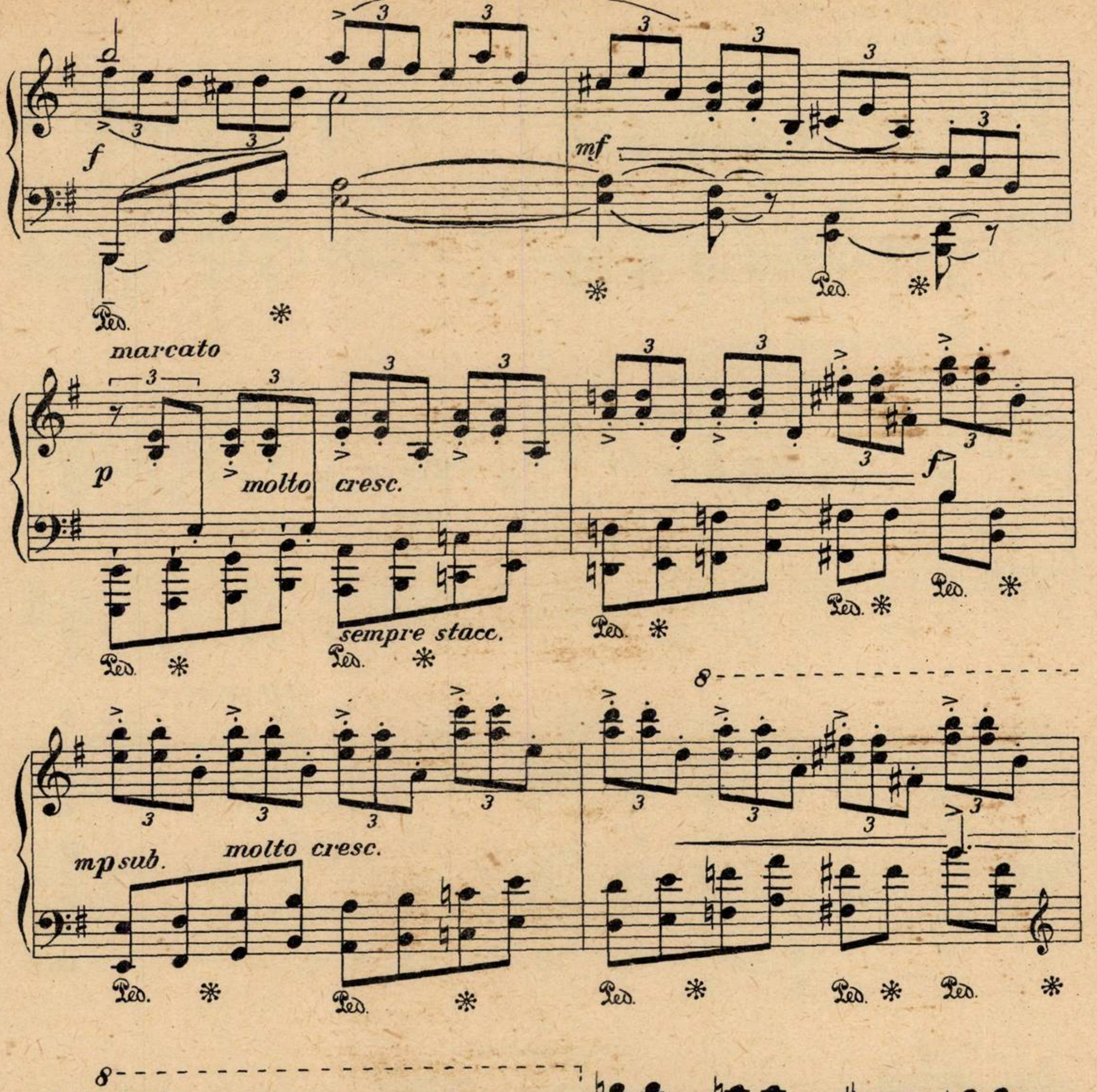
Paris, le 1er Juin 1913.

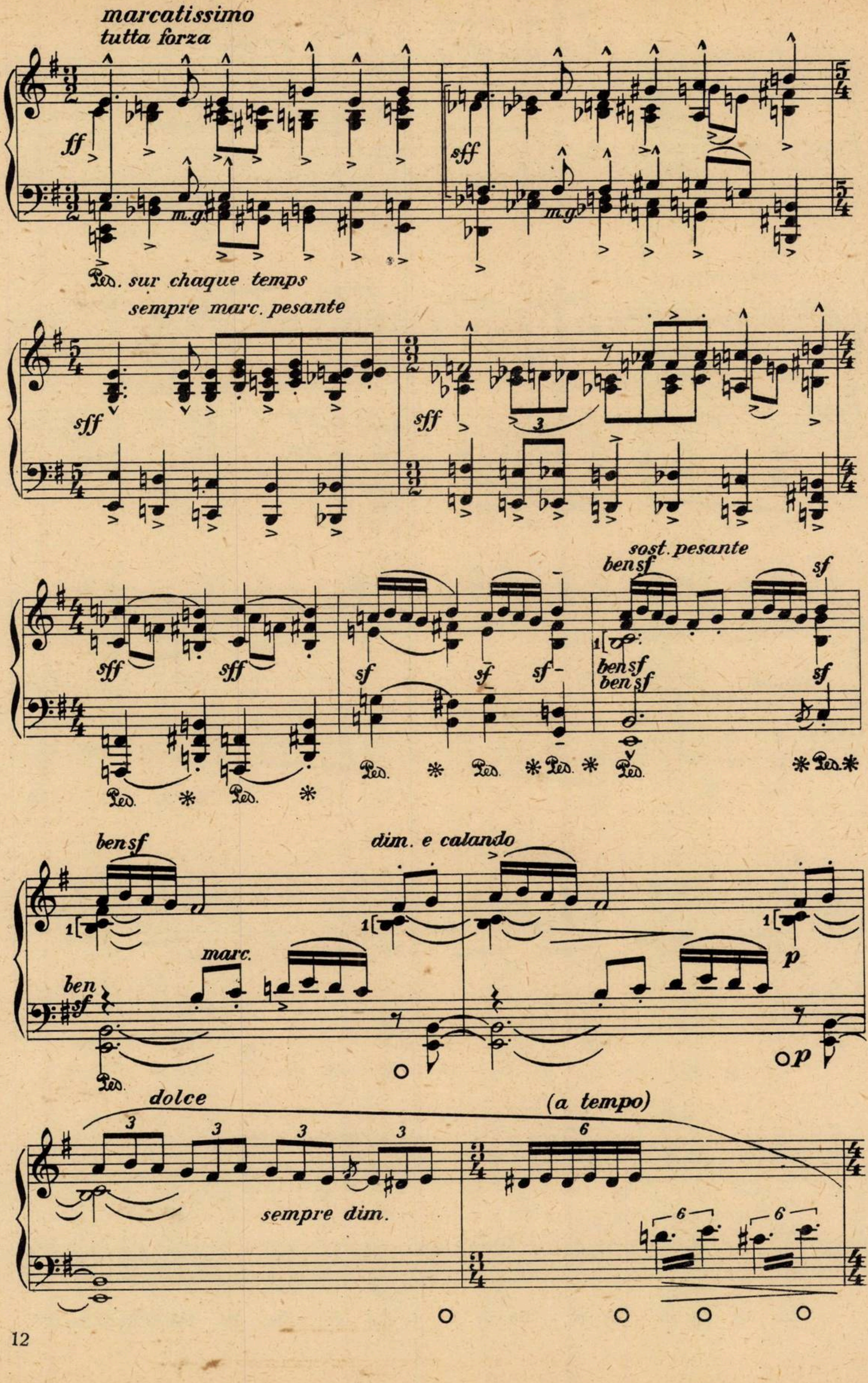
2. VOIX DE LA STEPPE

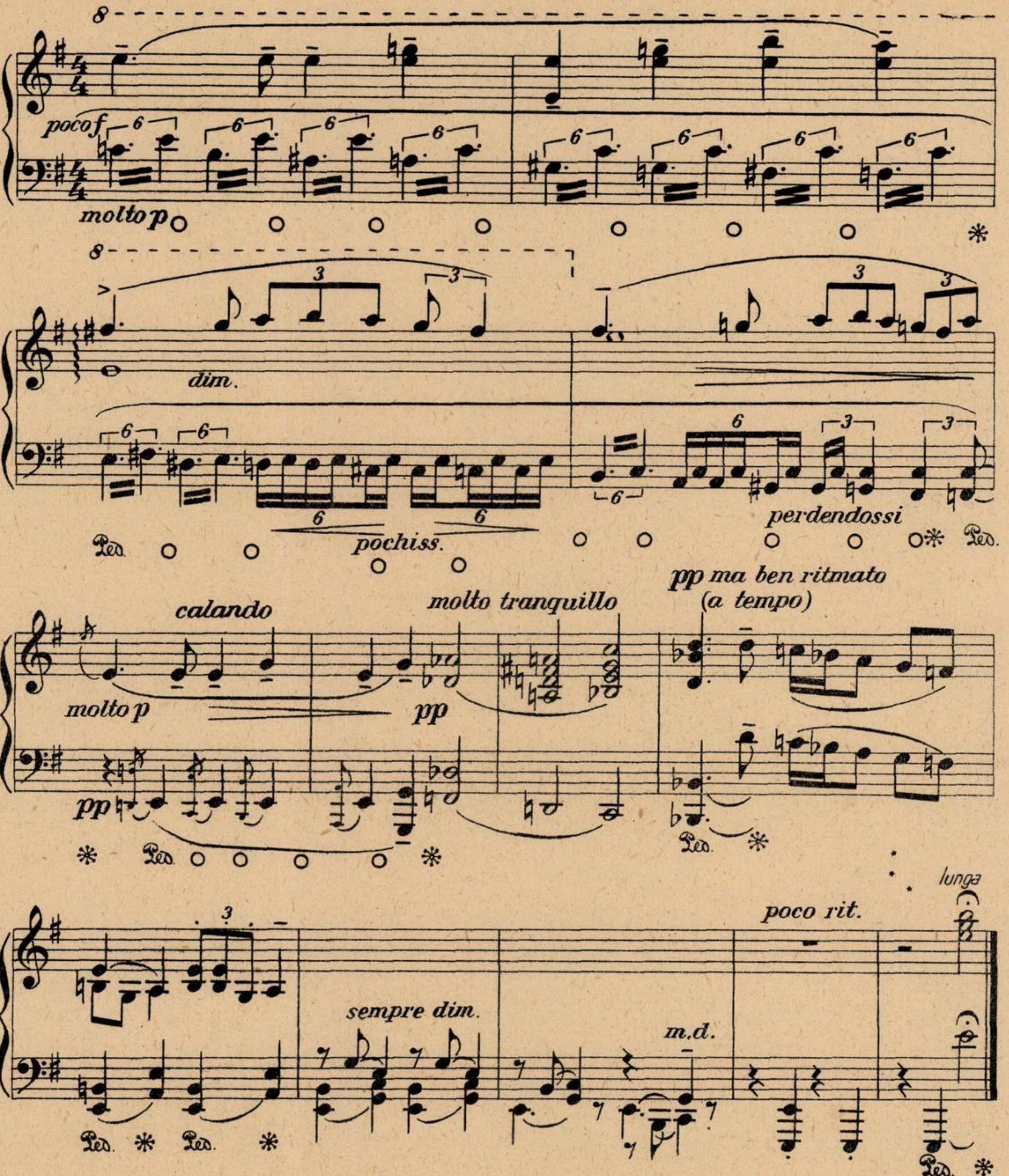

Allegro moderato
(comme des voix dans le lointain)
pochiss.
pp sotto voce
pochiss.
pp
Ped.
pp sub.
più pp
f
mf
3
5
1


sost. ben legato
f
menof
f
menof
mf
sotto voce
pp
mp sub.
Ped.


ben legato
mf
p
Ped.
rfz
mf
mp
Ped.
p
delicatamente
Ped.
cant.
espress.
Ped.
ben f
mf sub.
Ped.

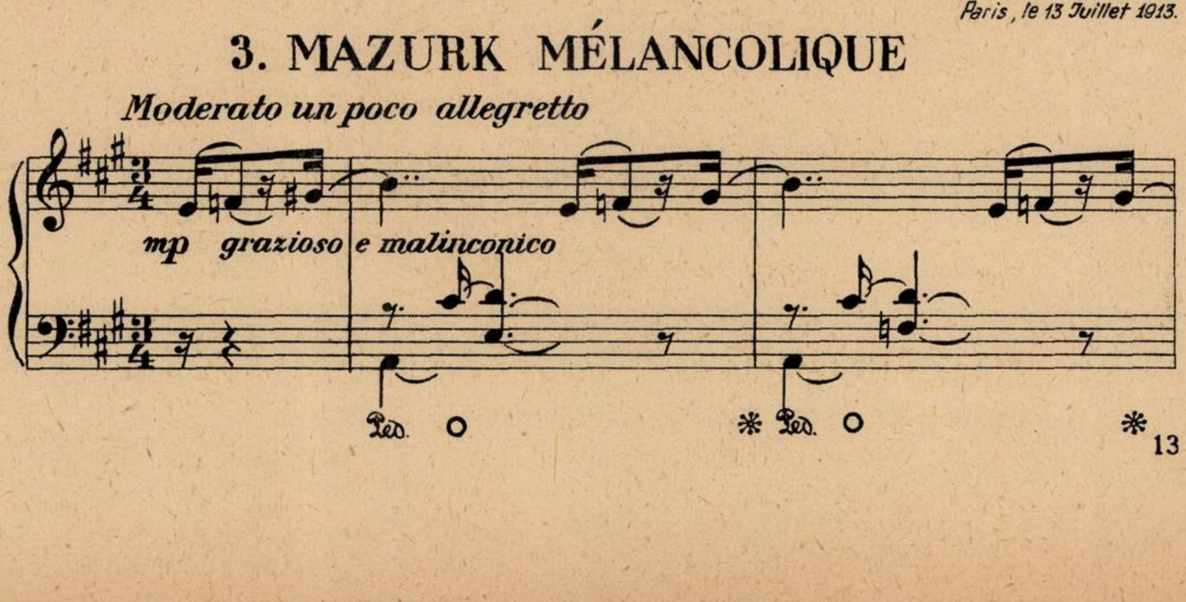

f
mf
marcato
p
molto cresc.
sempre stacc.
f
mp sub.
molto cresc.
8
ff
sf
sempre stacc. e ff
pesante
Ped.

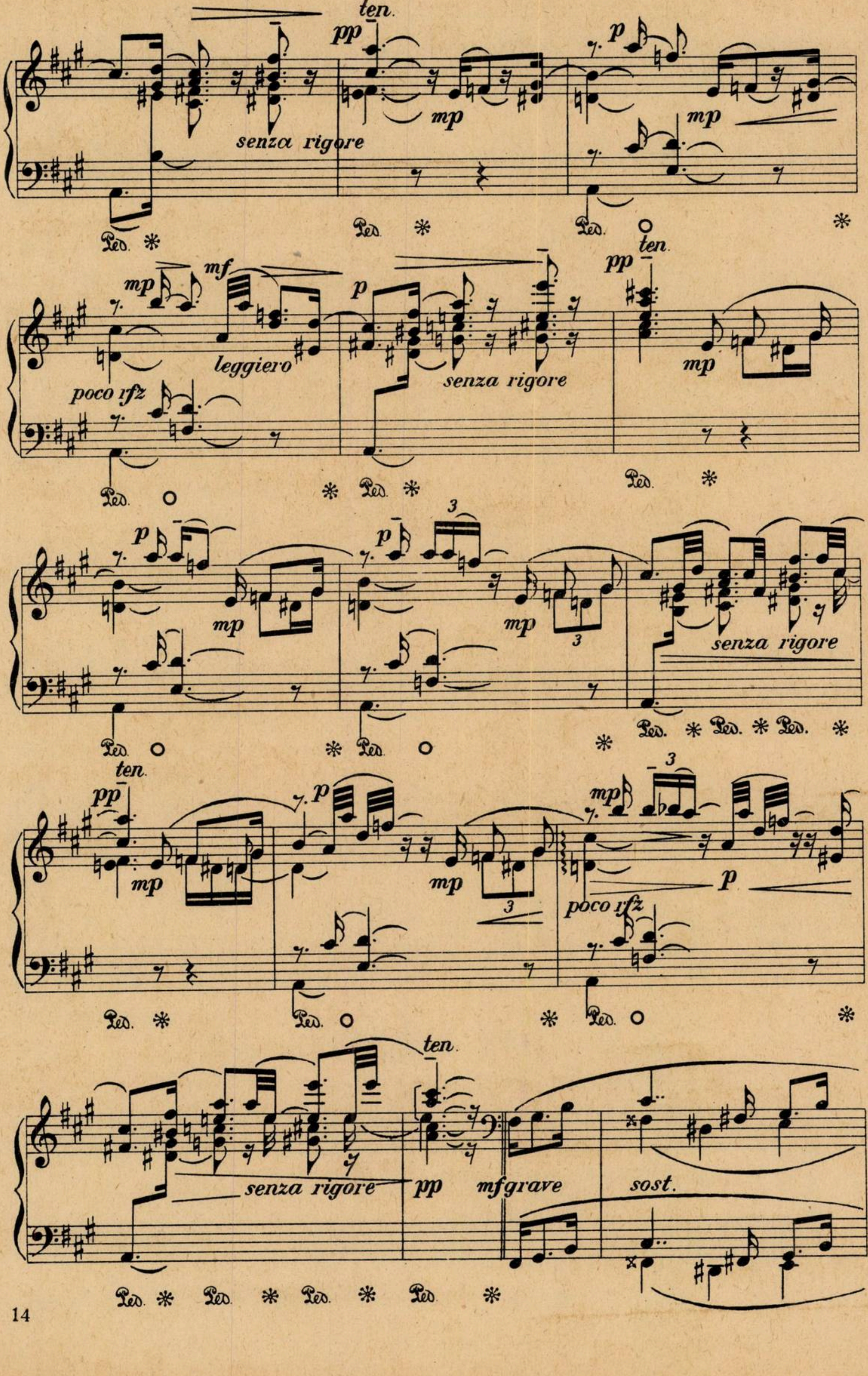

marcatissimo
tutta forza
ff
sff
m.g.
Ped. sur chaque temps
sempre marc. pesante
sff
3
sff
sost. pesante
ben sf
sf
1
Ped.
*
ben
sf
dim. e calando
marc.
p
dolce
(a tempo)
3
6
sempre dim.

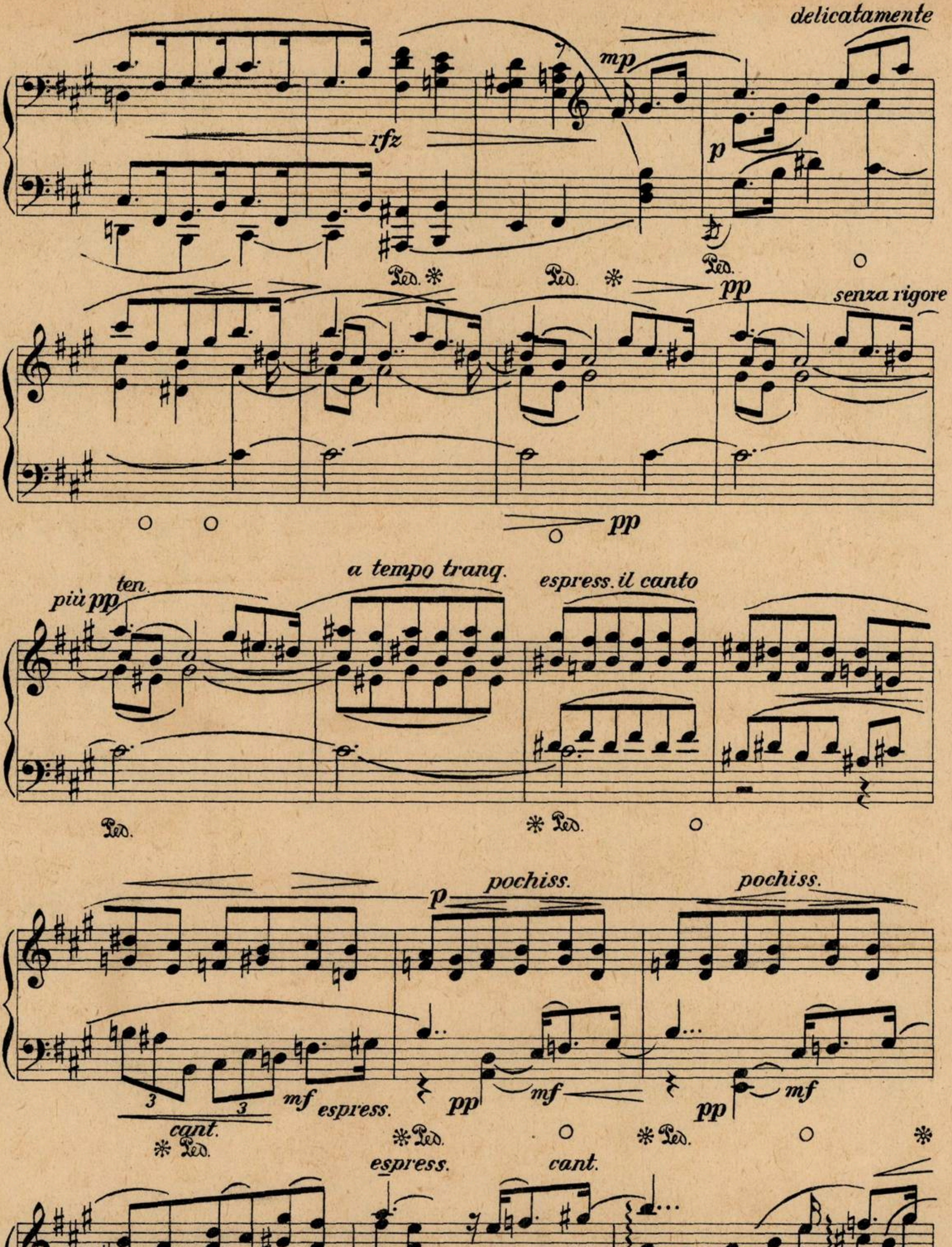

8
poco f
molto p
dim.
pochiss.
perdendossi
calando
molto p
pp
molto tranquillo
pp ma ben ritmato
(a tempo)
sempre dim.
m.d.
poco rit.
lunga

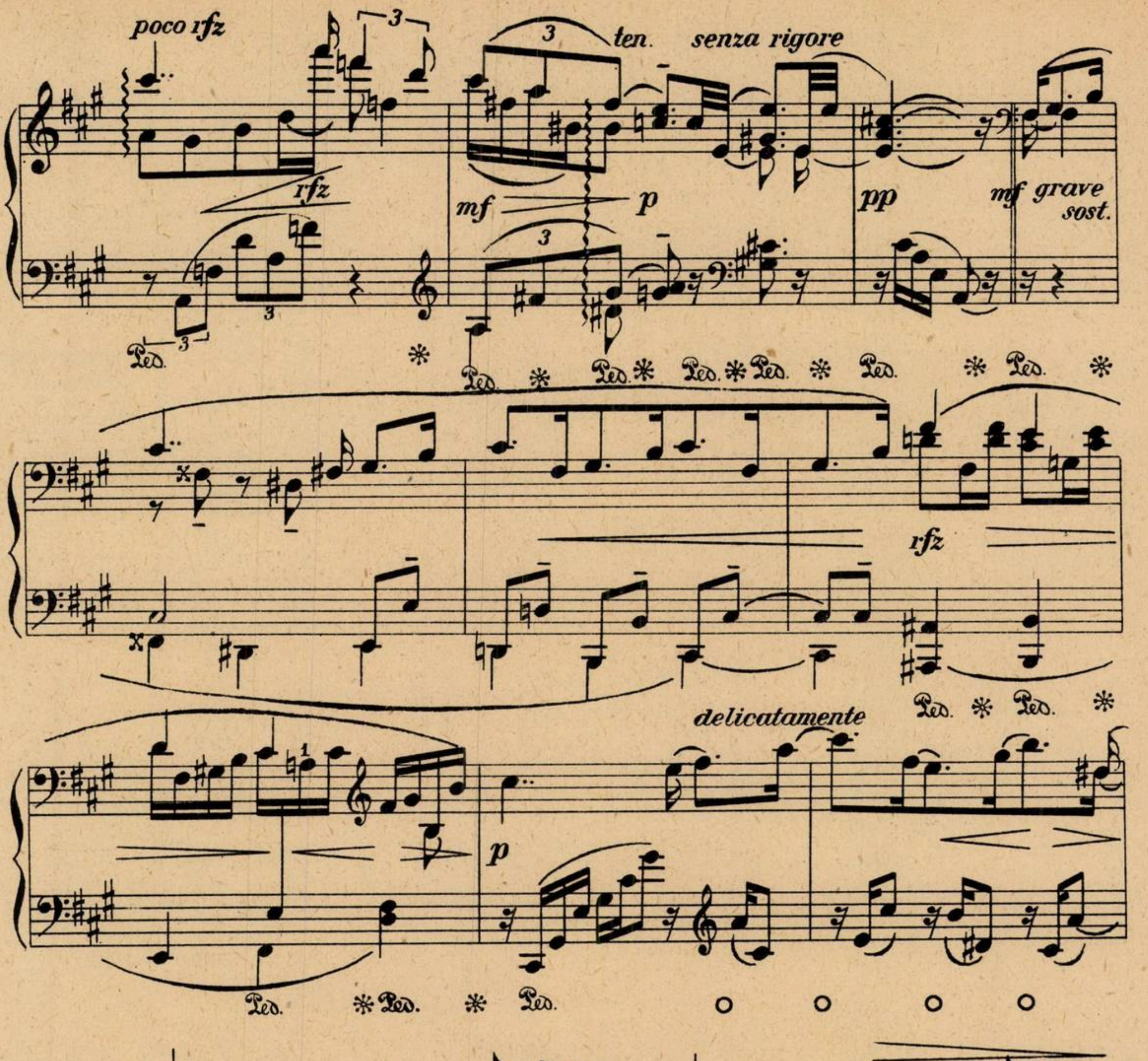
Paris, le 13 Juillet 1913.

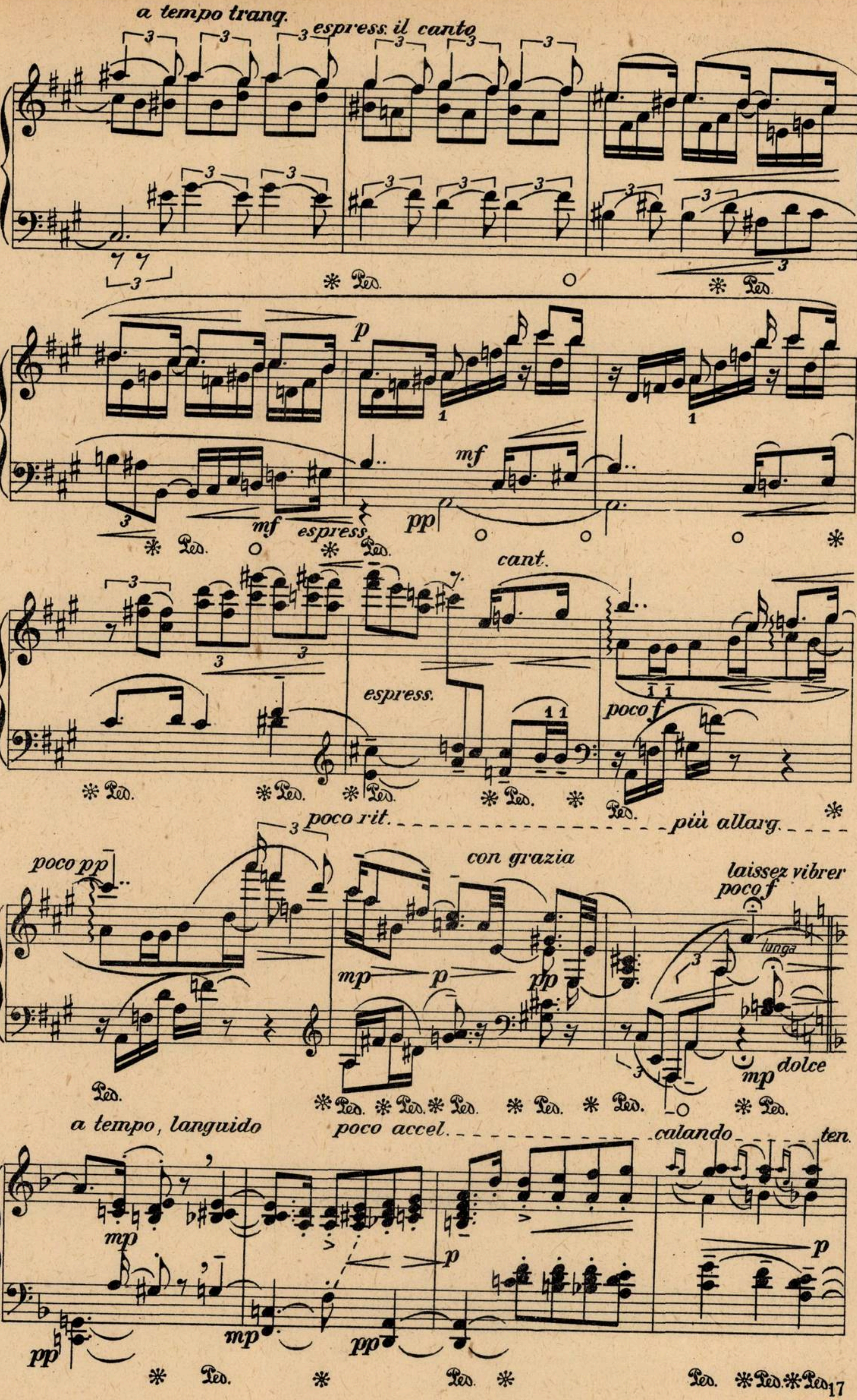
3. MAZURK MÉLANCOLIQUE

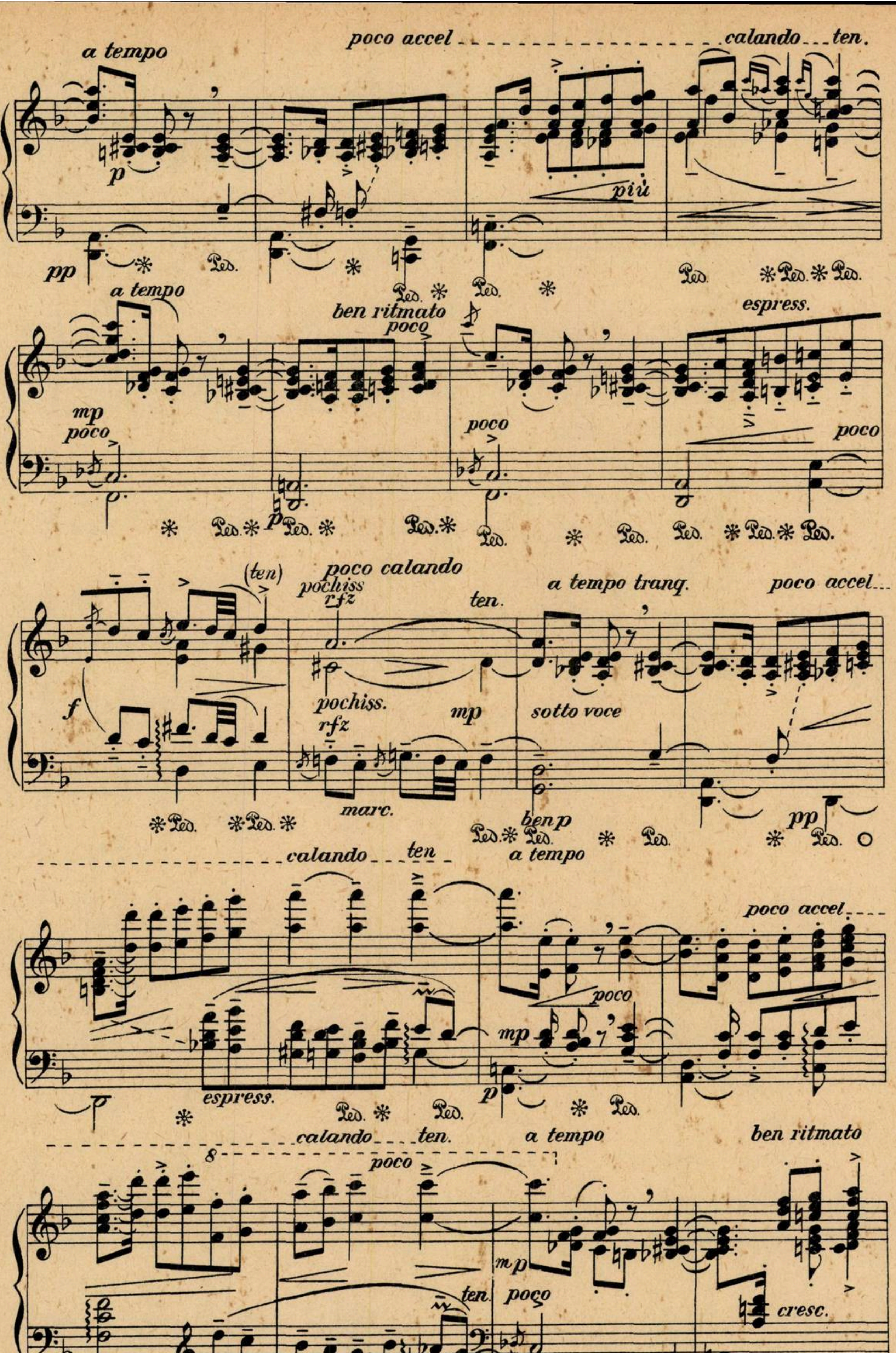

Moderato un poco allegretto
mp grazioso e malinconico

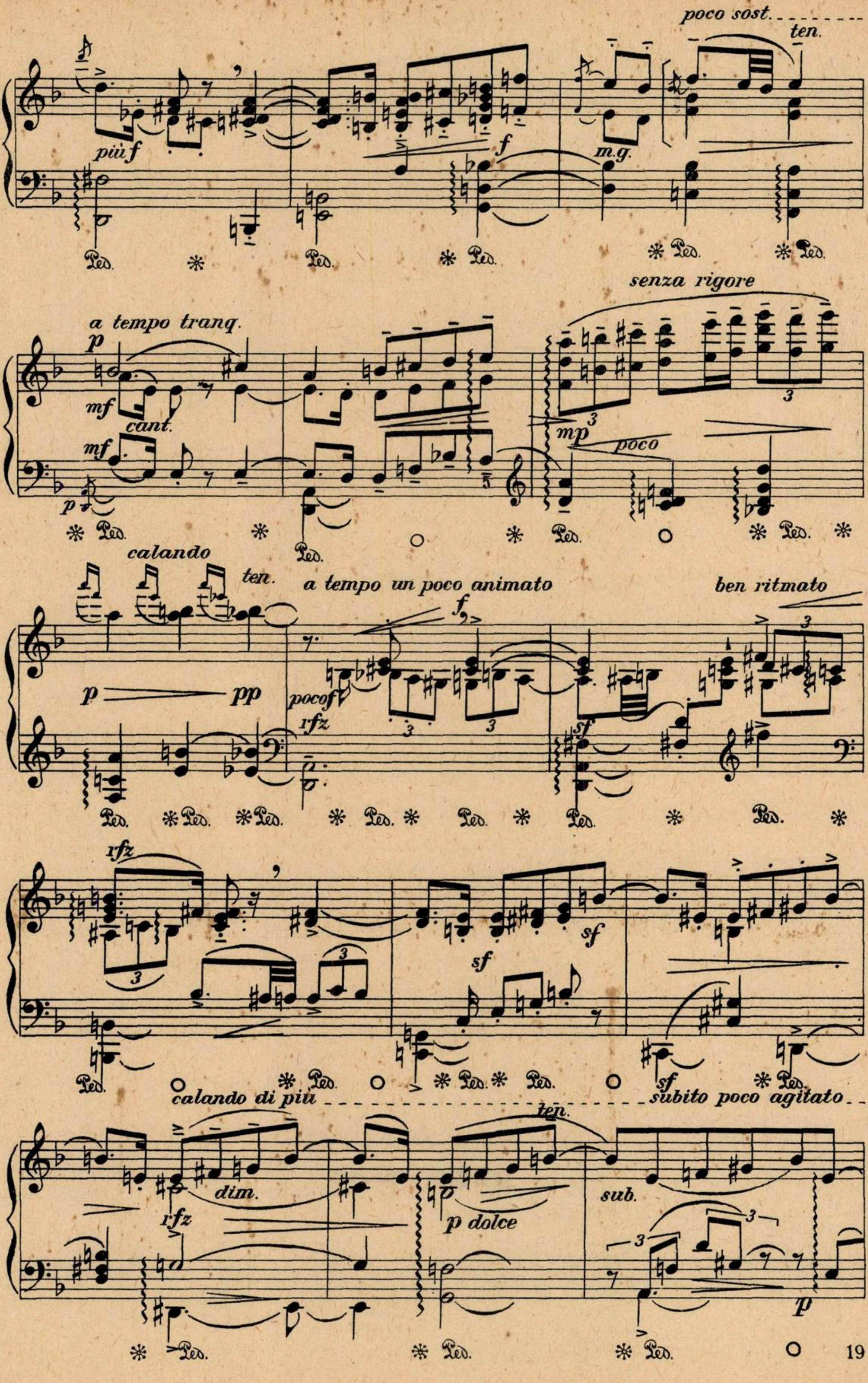

ten.
pp
p
mp
senza rigore
Ped.
mf
leggiero
poco rfz
3
pp
mf grave
sost.

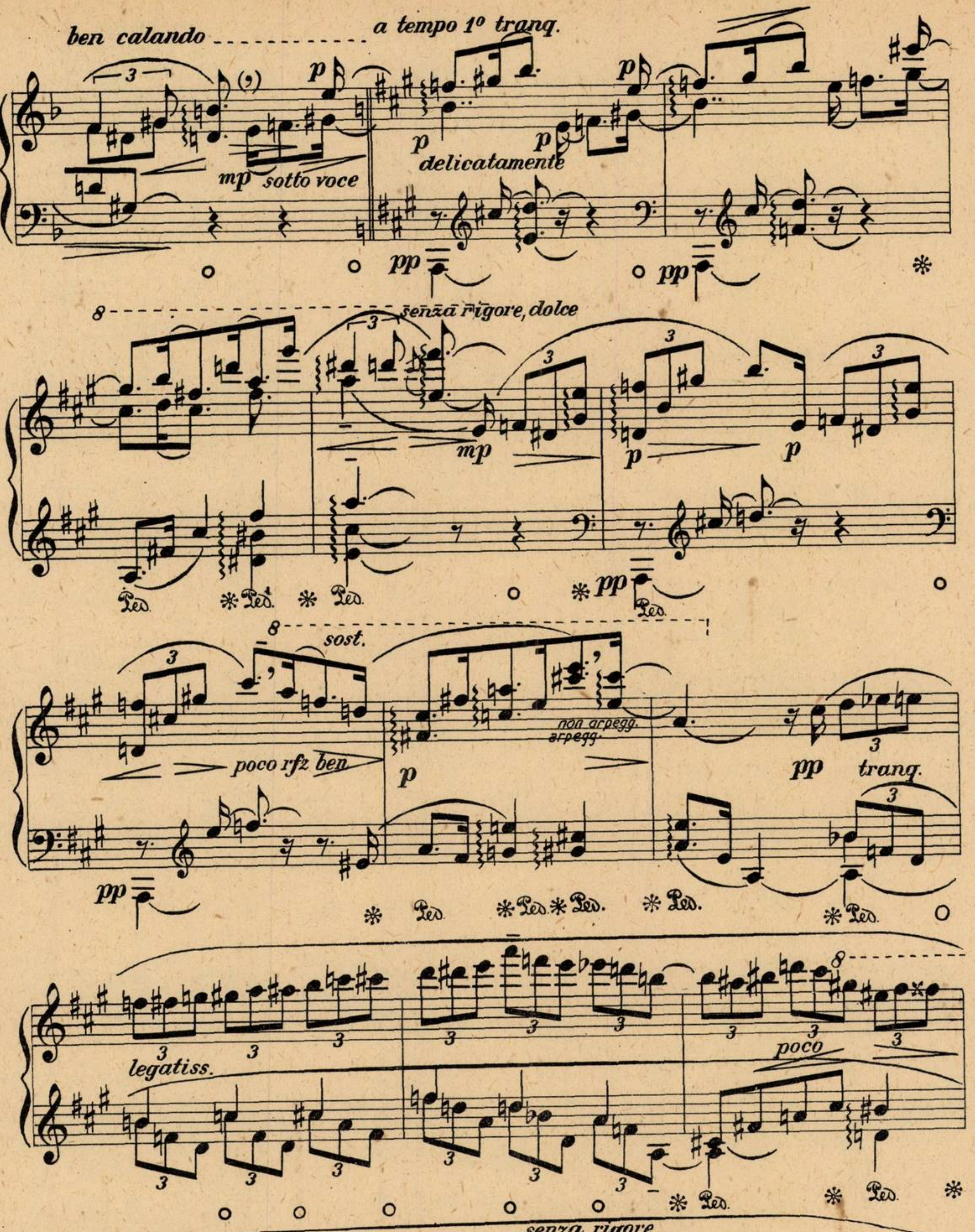

delicatamente
mp
rfz
p
Ped. *
Ped. *
Ped.
pp
senza rigore
pp
più pp
ten.
a tempo tranq.
espress. il canto
Ped.
* Ped.
p
pochiss.
pochiss.
3
3
cant.
mf espress.
pp
mf
pp
mf
* Ped.
* Ped.
* Ped.
*
espress.
cant.
mp
3
3
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

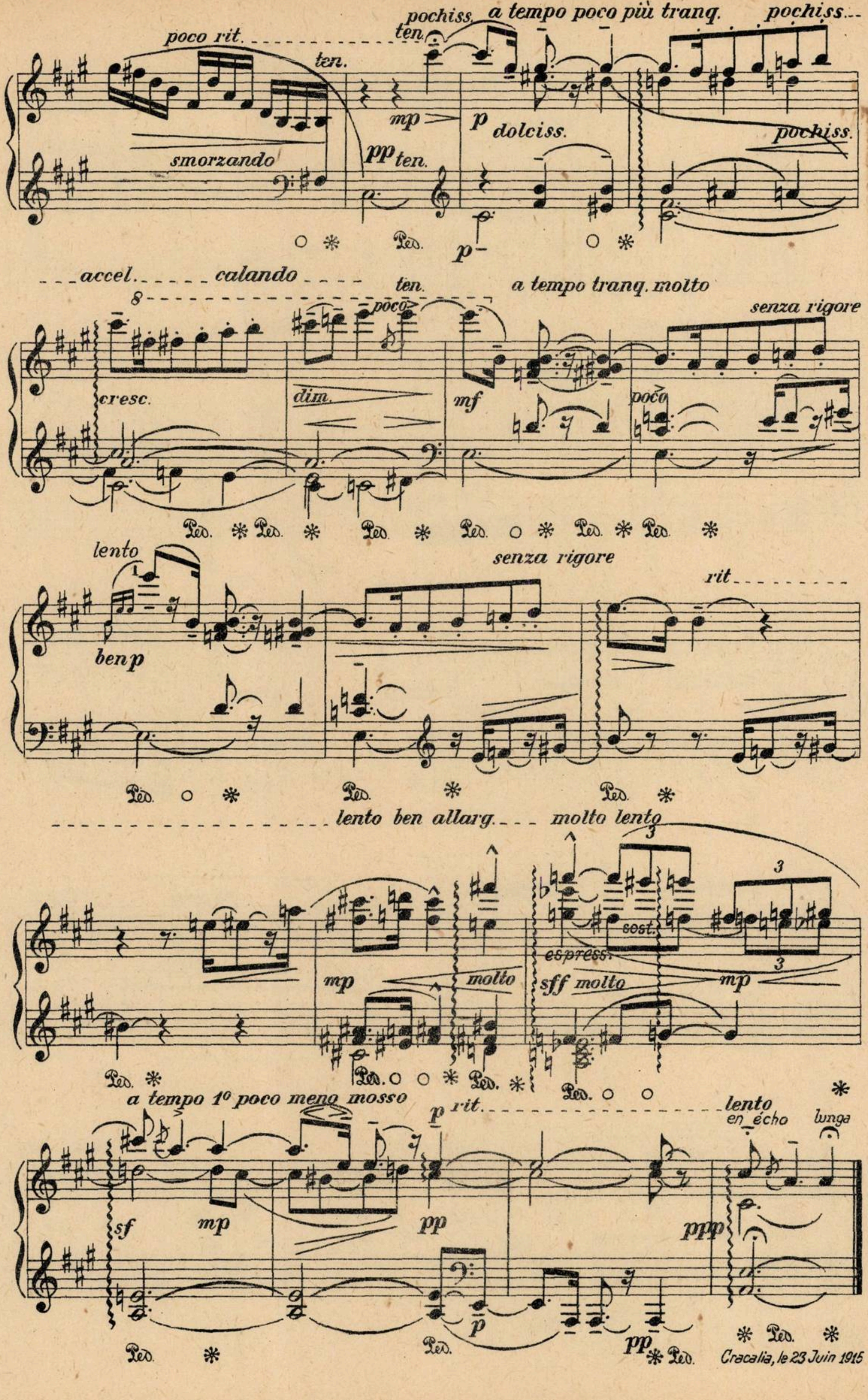

poco rfz
rfz
ten.
senza rigore
mf
p
pp
mf grave
sost.
Ped.
rfz
delicatamente
p
senza rigore
ten.
pp
più pp


a tempo tranq.
espress. il canto
p
mf
mf
espress.
pp
cant.
espress.
poco f
poco rit.
più allarg.
poco pp
con grazia
laissez vibrer
poco f
lunga
mp
p
pp
mp
dolce
a tempo, languido
poco accel.
calando
ten.
mp
p
mp
pp
pp
p
Ped.


a tempo
poco accel
calando
ten.
p
più
pp
Ped.
a tempo
ben ritmato
poco
espress.
mp
poco
poco
poco
p
(ten)
poco calando
pochiss
rfz
ten.
a tempo tranq.
poco accel
f
pochiss.
rfz
mp
sotto voce
marc.
ben p
pp
calando
ten
a tempo
poco accel
poco
mp
espress.
p
calando
ten.
a tempo
ben ritmato
8
poco
mp
ten.
poco
cresc.
espress.


poco sost.
ten.
più f
f
m.g.
Ped.
a tempo tranq.
senza rigore
p
mf
cant.
mf
p
mp
poco
3
5
calando
ten.
a tempo un poco animato
ben ritmato
f
p
pp
poco f
rfz
sf
3
rfz
sf
sf
sf
calando di più
subito poco agitato
ten.
dim.
rfz
p dolce
sub.
p
3

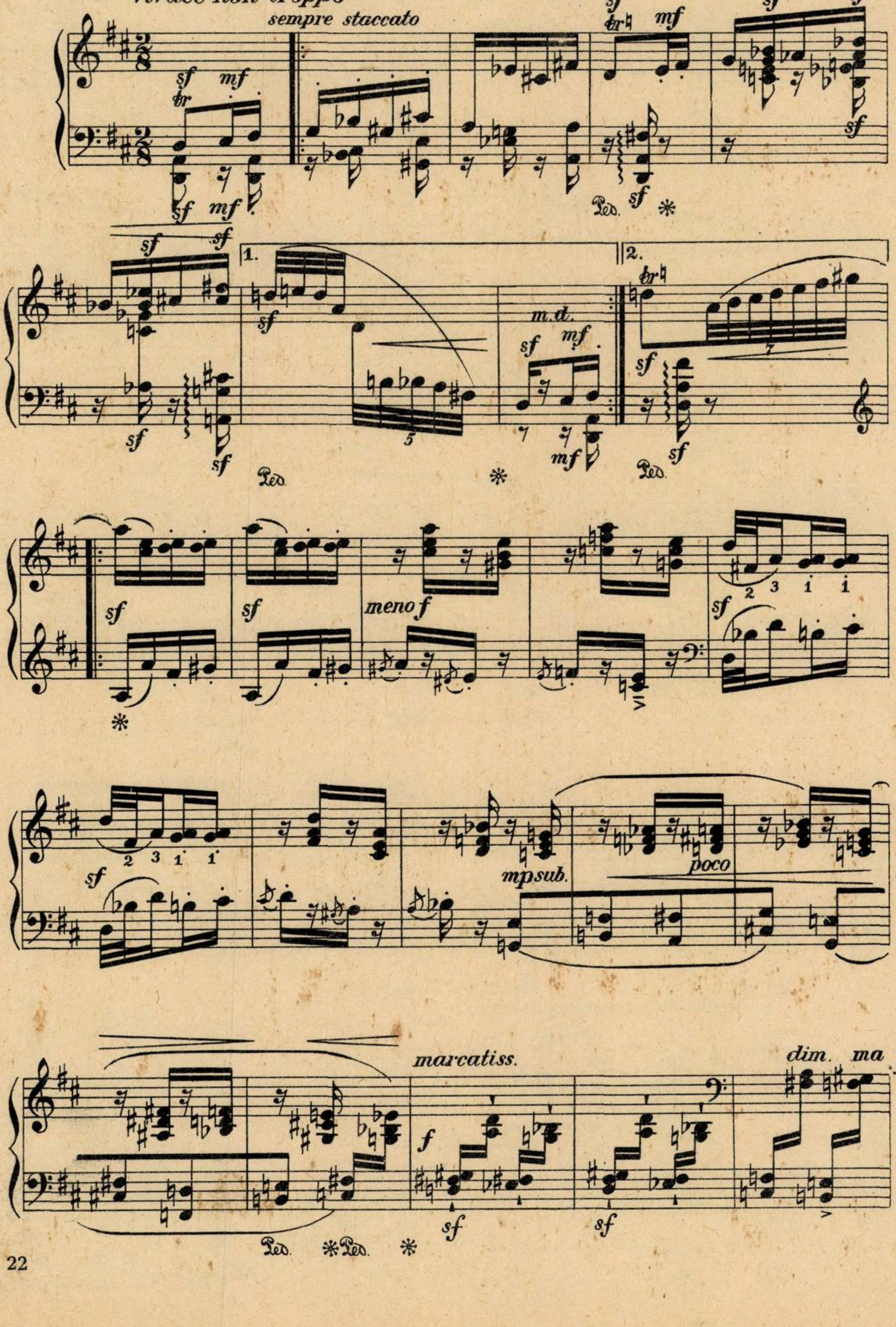

ben calando
a tempo 1º tranq.
mp sotto voce
p
delicatamente
pp
8
senza rigore, dolce
mp
Ped.
poco rfz ben
sost.
non arpegg.
arpegg.
tranq.
legatiss.
poco
senza rigore
mf
espress.
mp
dim.

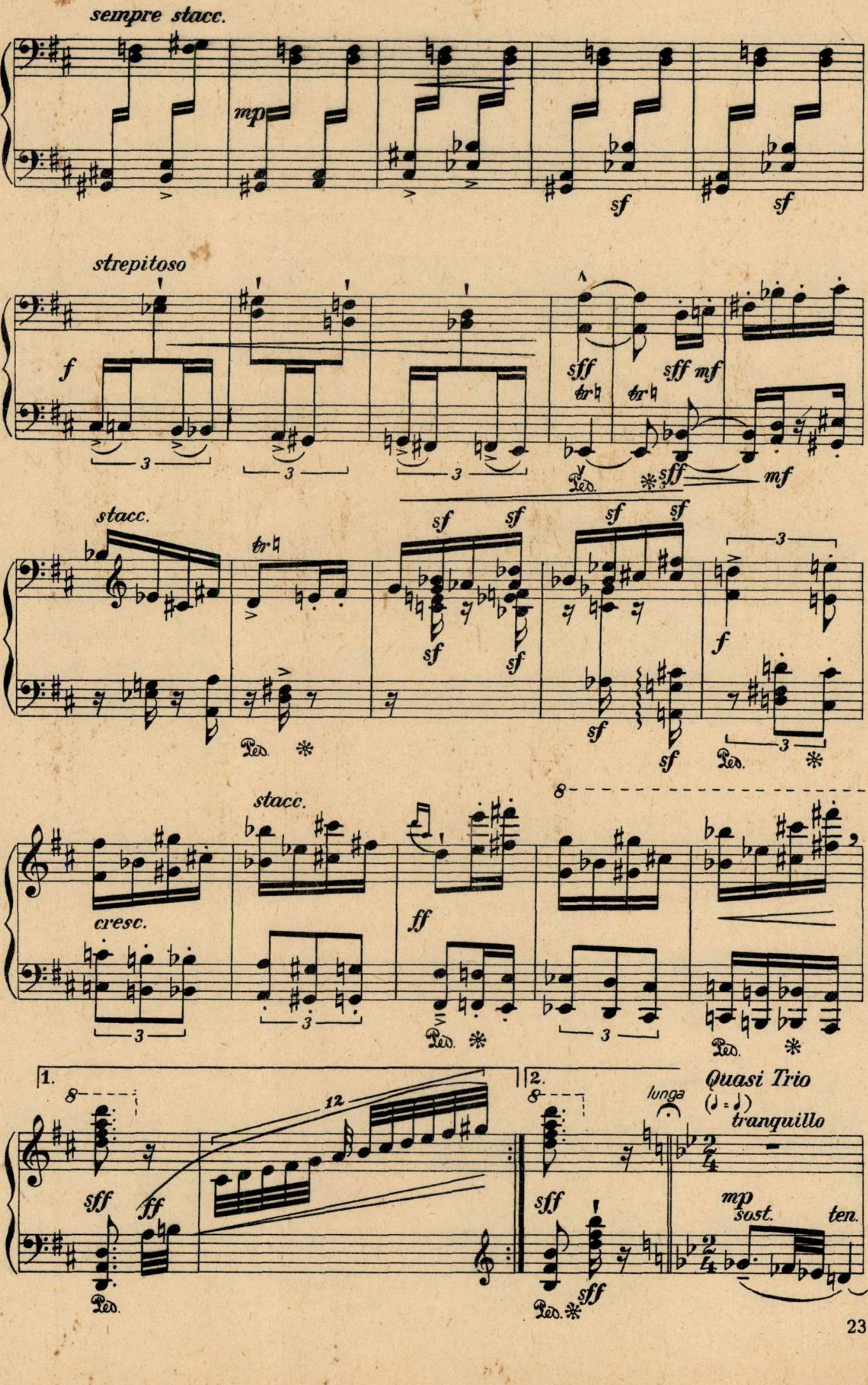

poco rit.
pochiss.
ten.
a tempo poco più tranq.
pochiss.
ten.
mp
p dolciss.
pochiss.
smorzando
pp ten.
Ped.
p
accel.
calando
ten.
a tempo tranq. molto
8
poco
senza rigore
cresc.
dim.
mf
poco
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
lento
1
ben p
senza rigore
rit.
Ped. *
Ped. *
Ped. *
lento ben allarg.
molto lento
3
3
3
mp
molto
sff molto
espress.
sost.
mp
Ped. *
Ped. * Ped. *
Ped. *
a tempo 1º poco meno mosso
p rit.
lento
en écho
lunga
sf
mp
pp
ppp
p
pp
Ped. *
Ped.
* Ped.
* Ped. *

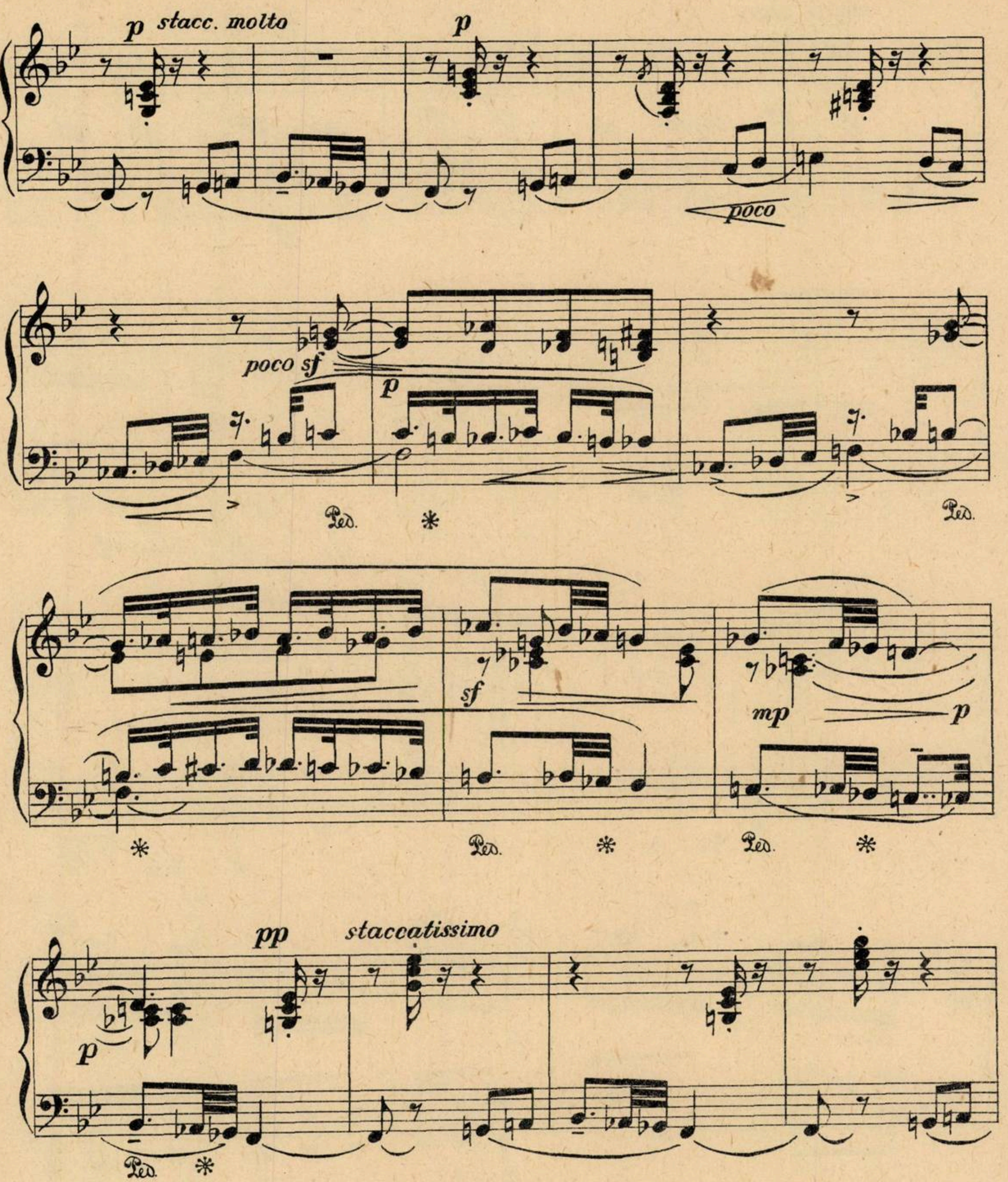
Cracalia, le 23 Juin 1915

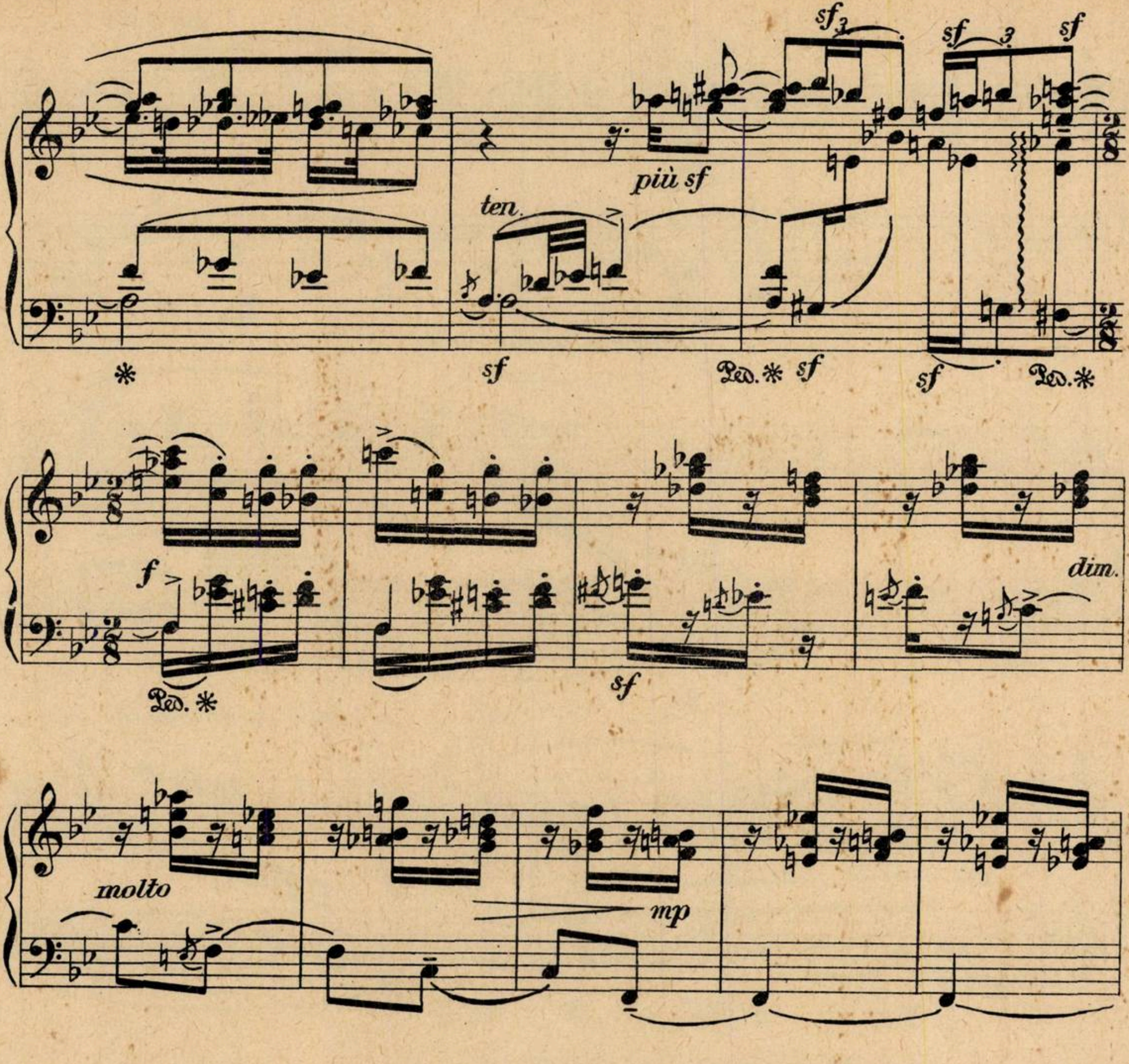
4. BURLESQUE

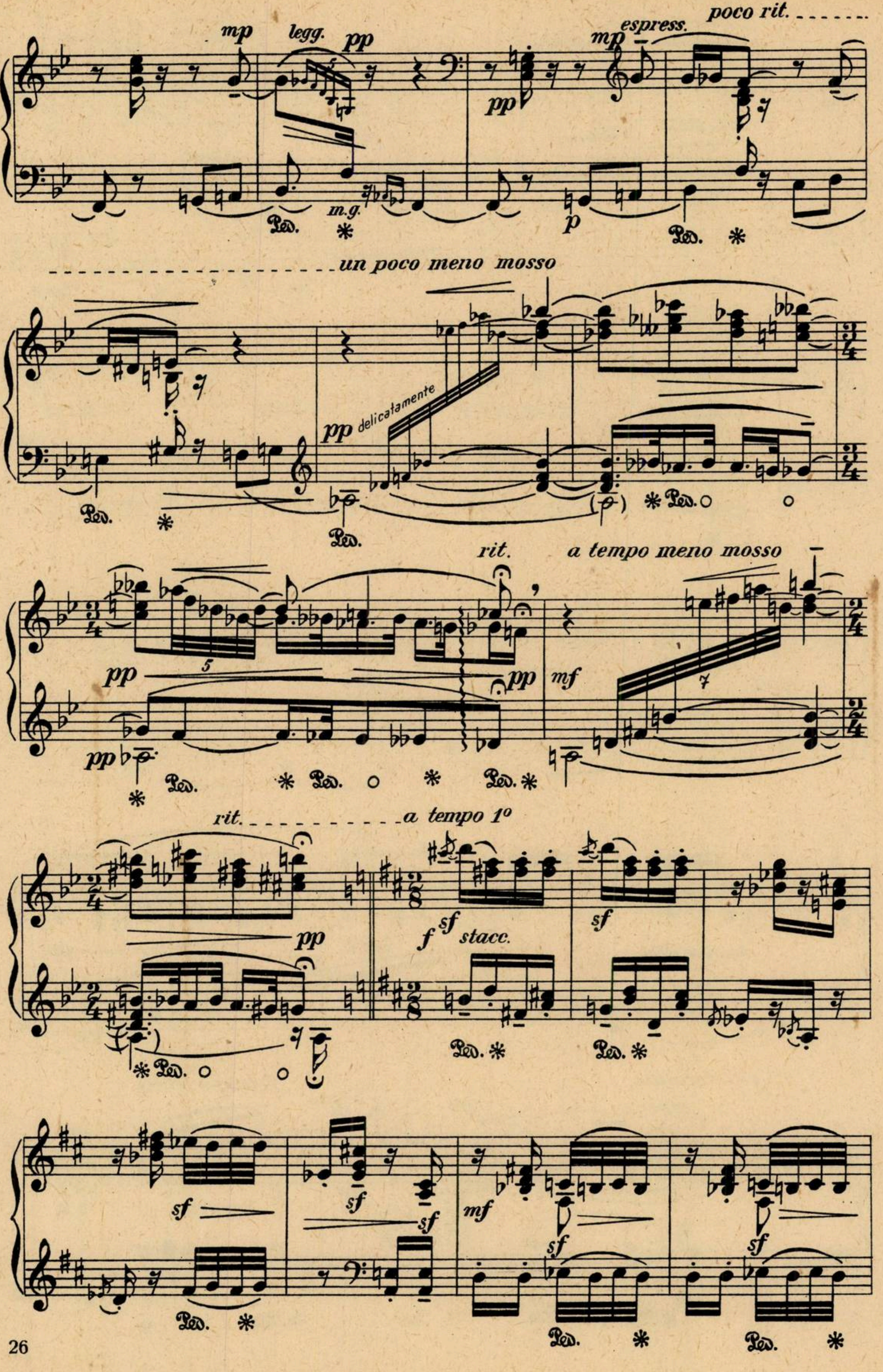
Vivace non troppo

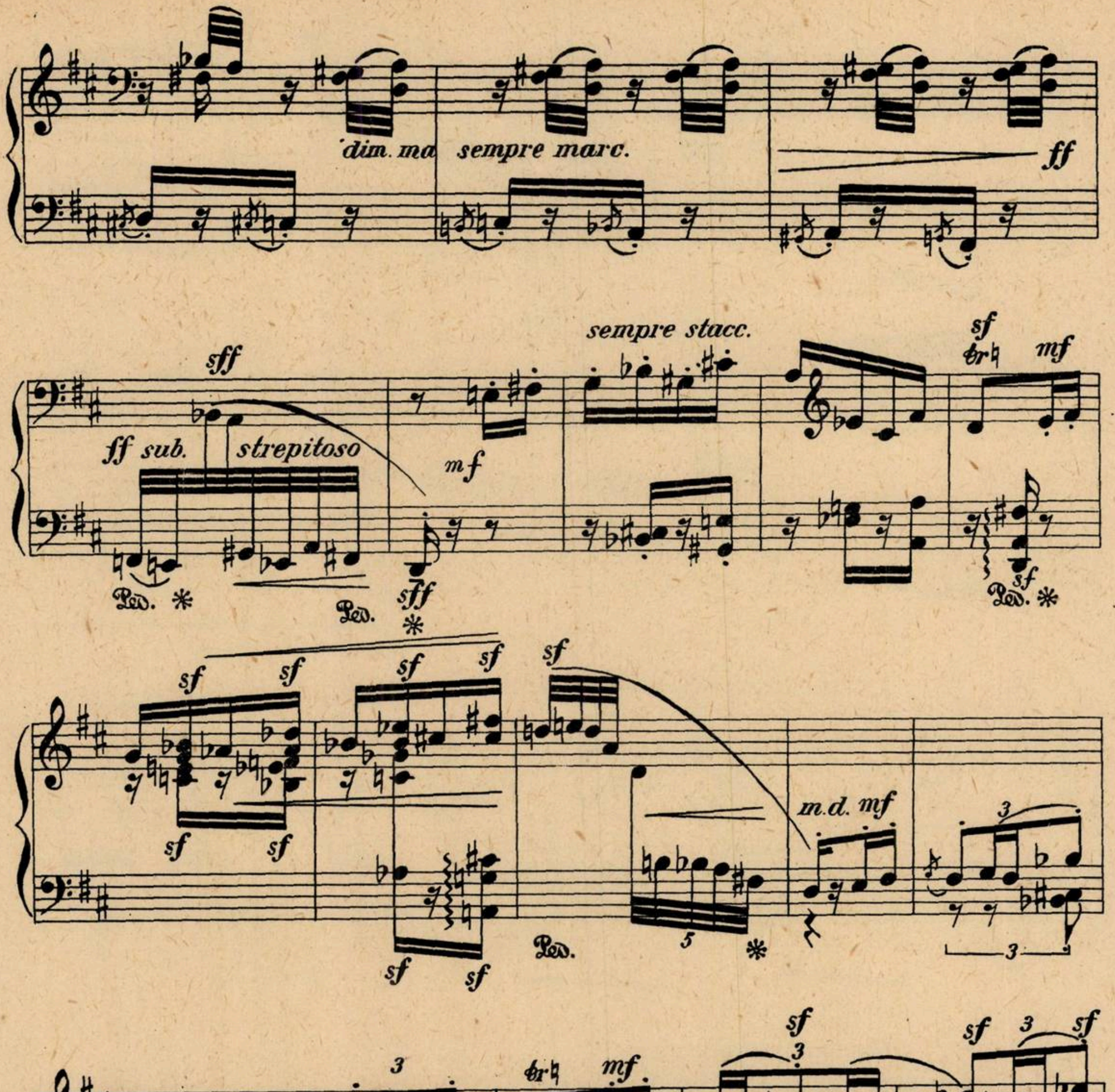

sempre staccato
sf
mf
tr
Ped.
m.d.
meno f
mp sub.
poco
marcatiss.
f
dim. ma

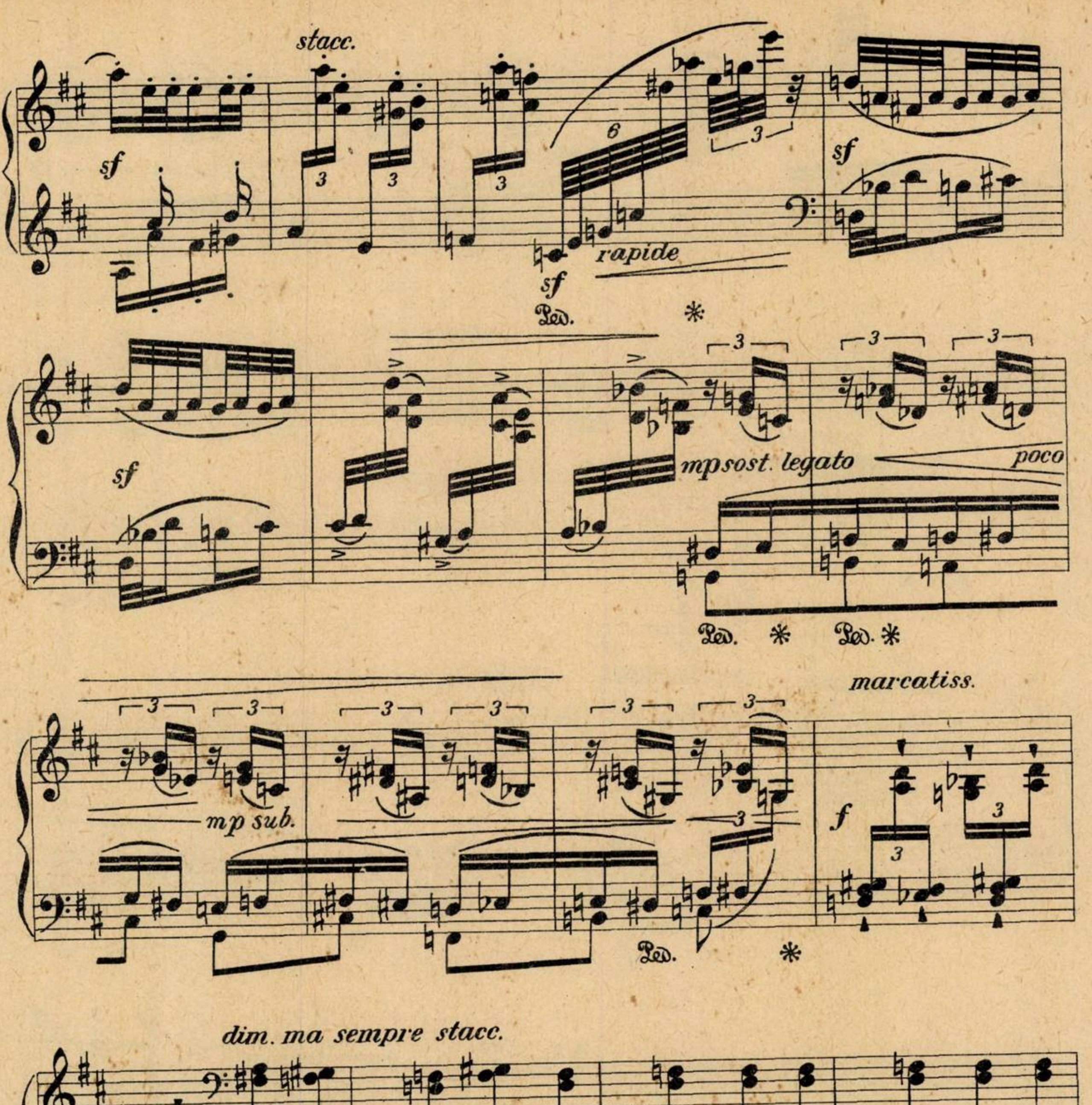

sempre stacc.
mp
sf
sf
strepitoso
f
3
sff
tr
sff mf
sff
mf
Ped.
stacc.
tr
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
Ped.
stacc.
cresc.
ff
8
Ped.
1.
8
sff
ff
12
Ped.
2.
8
sff
sff
Ped.
lunga
Quasi Trio
(♩=♩)
tranquillo
mp
sost.
ten.

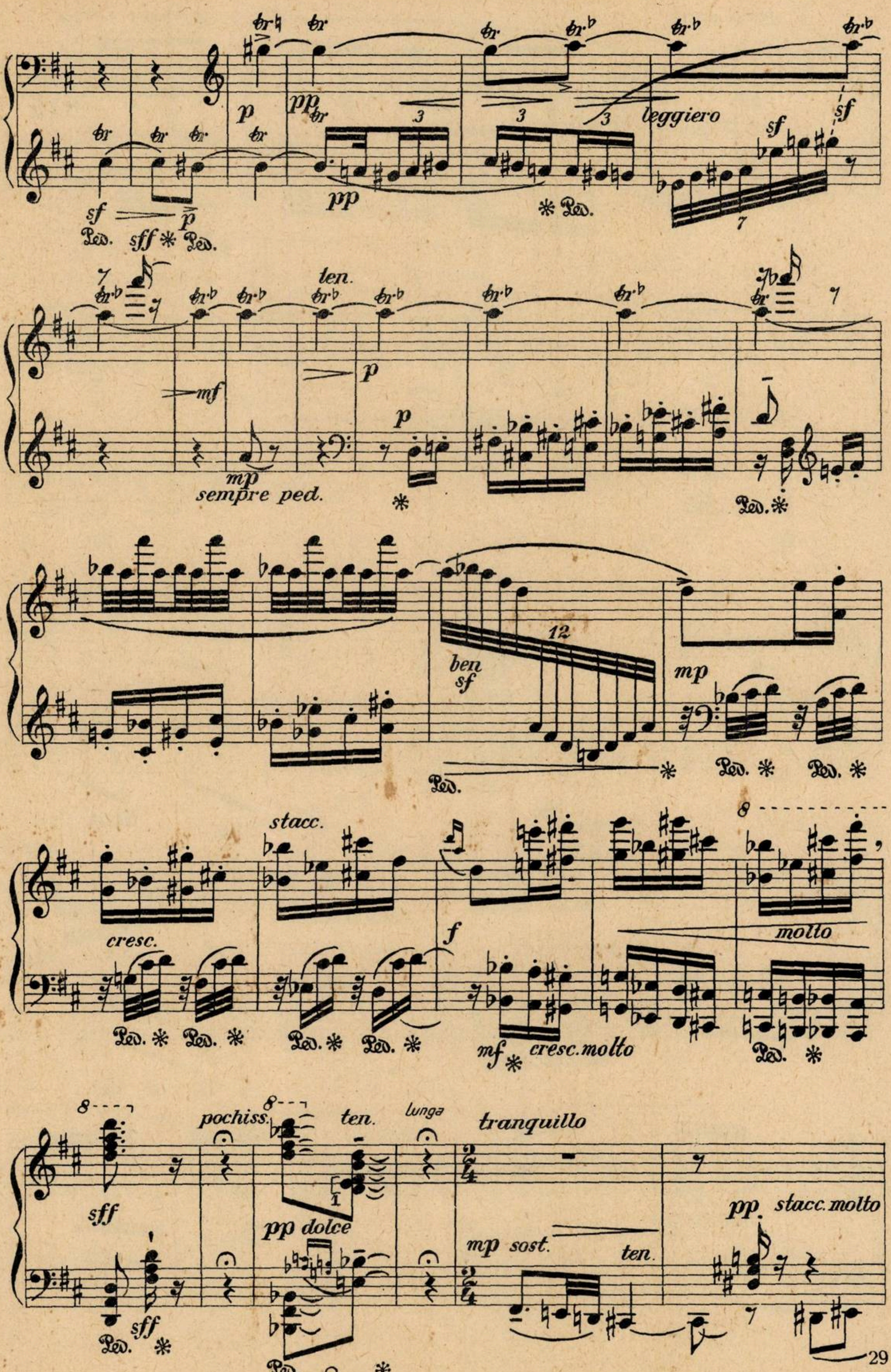

p
stacc. molto
p
poco
poco sf
p
Ped.
*
Ped.
sf
mp
p
Ped.
*
Ped.
*
pp
staccatissimo
p
Ped.
*
mp
leggiero
3
ten.
poco sf
sf
Ped.
*
Ped.
*
Ped.

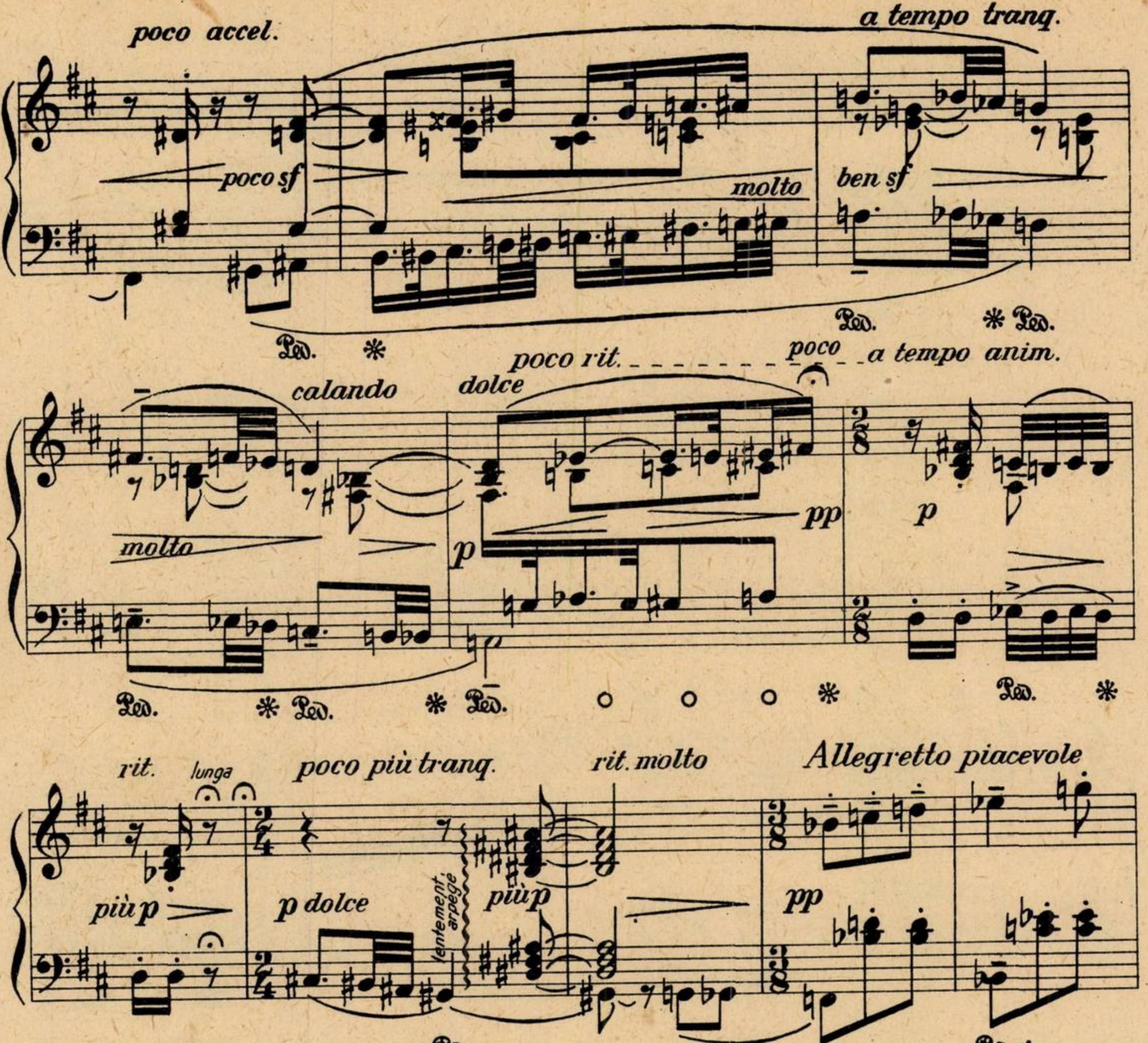

sf
sf
sf
sf
più sf
ten.
sf
Ped. *
sf
sf
Ped. *
f
Ped. *
sf
dim.
molto
mp
sempre dim.
fondu
pp
rallentando
A tempo tranq.
espress.
pp
poco
lentement arpégé
pp
rfz
p
leggiero
p
pp
Ped.
*

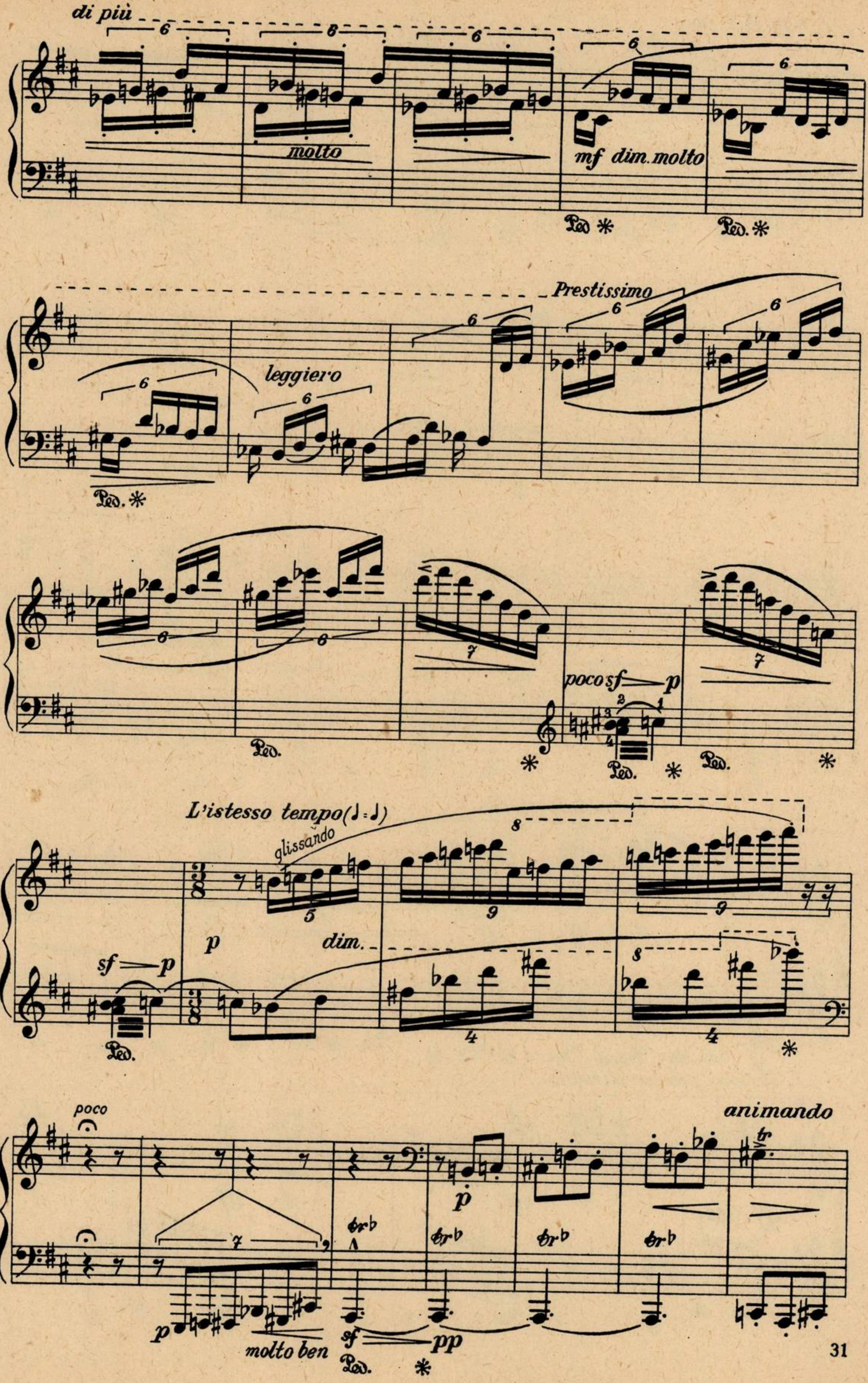

poco rit.
mp
legg.
pp
espress.
mp
pp
m.g.
p
Ped.
un poco meno mosso
pp delicatamente
rit.
a tempo meno mosso
pp
5
pp
mf
7
rit.
a tempo 1º
pp
sf
f
stacc.
sf
mf
sf

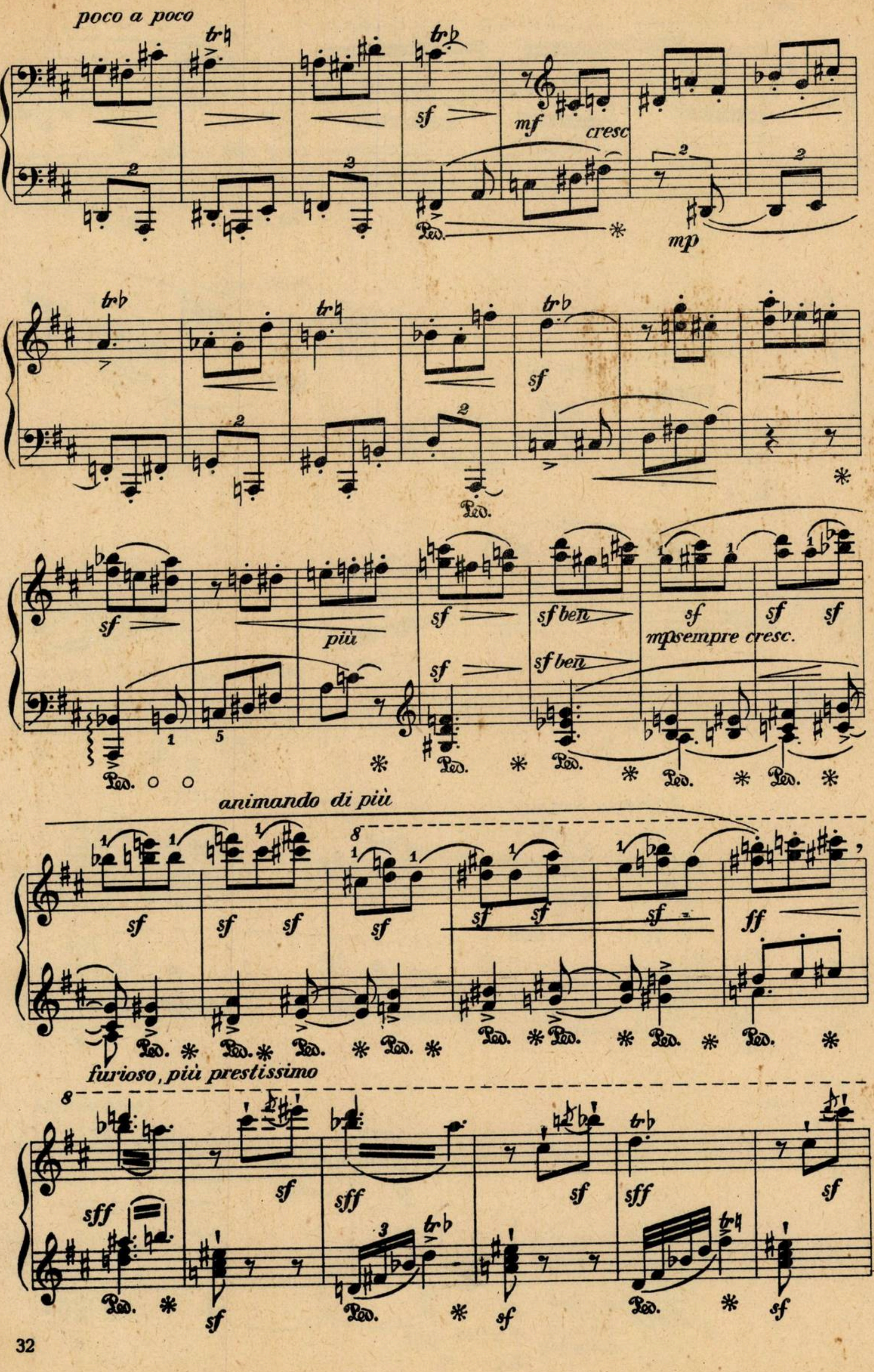

dim. ma
sempre marc.
ff
sff
ff sub.
strepitoso
mf
sff
sempre stacc.
sf
tr
mf
sf
Ped. *
Ped.
*
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
Ped.
5
*
m.d. mf
3
3
3
3
tr
mf
sf
3
sf
3
sf
sf
3
sf
sf
3
Ped. *
3
tr
3
sf
Ped. * Ped.
6
13
sf
*
2 1 2 2 1

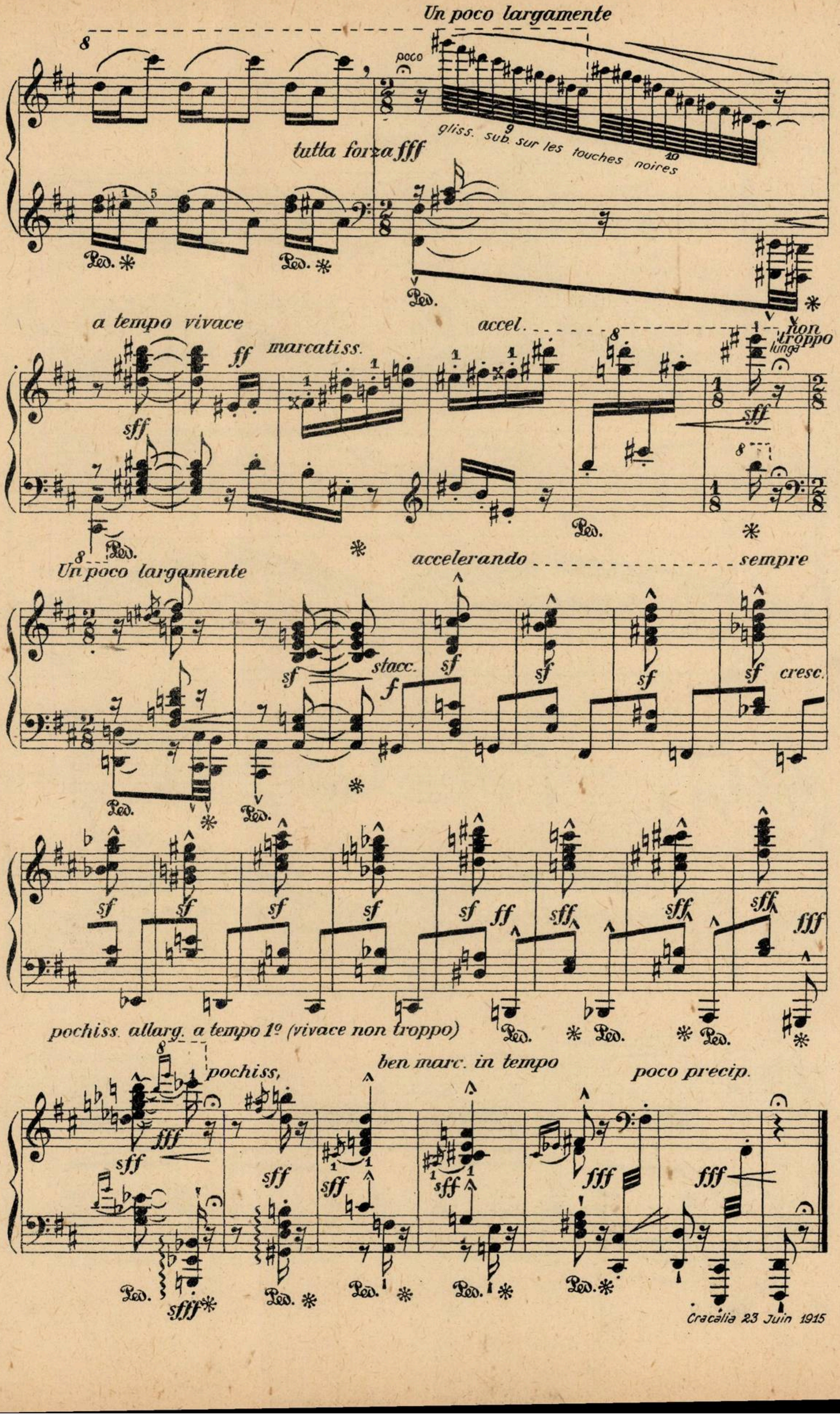

stacc.
sf
rapide
sf
Ped.
sf
mp sost. legato
poco
Ped.
Ped.
mp sub.
marcatiss.
f
Ped.
dim. ma sempre stacc.
mp
mp
sf
strepitoso
f
sf
sf
Ped.
ten.
ben sf
tr
sf
tr
sf
tr
sf
Ped.
Ped.
Ped.


tr
p
pp
sf
sff
Ped.
3
7
leggiero
sf
ten.
mf
p
mp
sempre ped.
Ped.
12
ben sf
mp
stacc.
cresc.
f
mf
cresc. molto
molto
8
sff
pochiss.
ten.
lunga
tranquillo
pp dolce
1
mp sost.
ten.
pp
stacc. molto
Ped. ○ *


poco accel.
a tempo tranq.
poco sf
molto
ben sf
Ped.
*
poco rit.
poco
a tempo anim.
calando
dolce
molto
p
pp
p
rit.
lunga
poco più tranq.
rit. molto
Allegretto piacevole
più p
p dolce
lentement arpégé
più p
pp
accel.
A tempo 1º
fondu
sempre pp
sf
ben
dim. molto
p
accelerando
6


di più
6
6
6
6
6
molto
mf dim. molto
Ped. *
Ped. *
Prestissimo
6
6
6
leggiero
6
6
Ped. *
6
6
7
7
poco sf p
Ped.
*
Ped. *
Ped. *
L'istesso tempo (♪=♪)
glissando
8
5
9
9
sf p
p
dim.
8
4
4
Ped.
*
poco
animando
tr
7
p
molto ben
sf pp
Ped. *

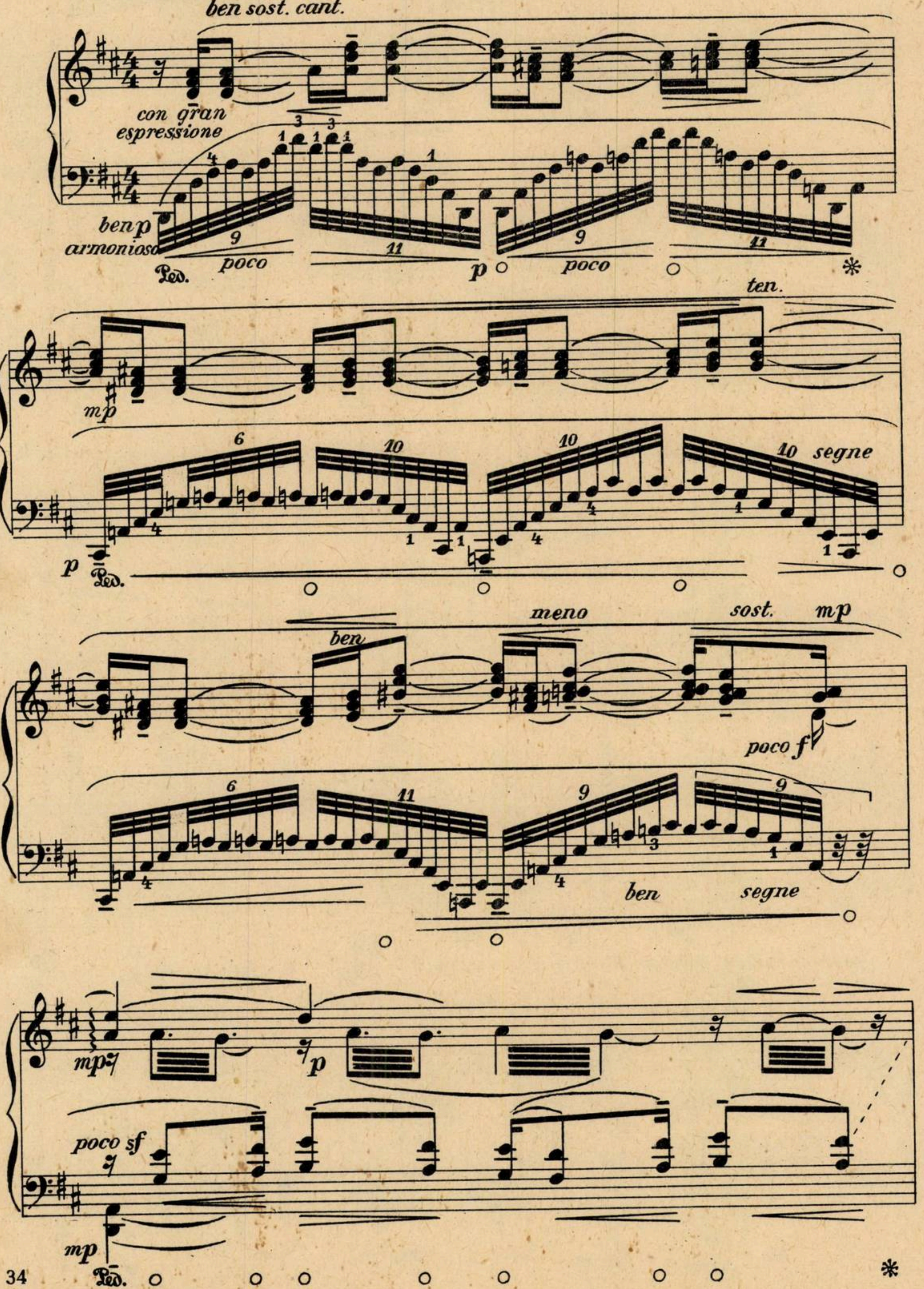

poco a poco
tr
sf
mf
cresc
Ped.
mp
sf ben
più
mp sempre cresc.
animando di più
8
ff
furioso, più prestissimo
sff

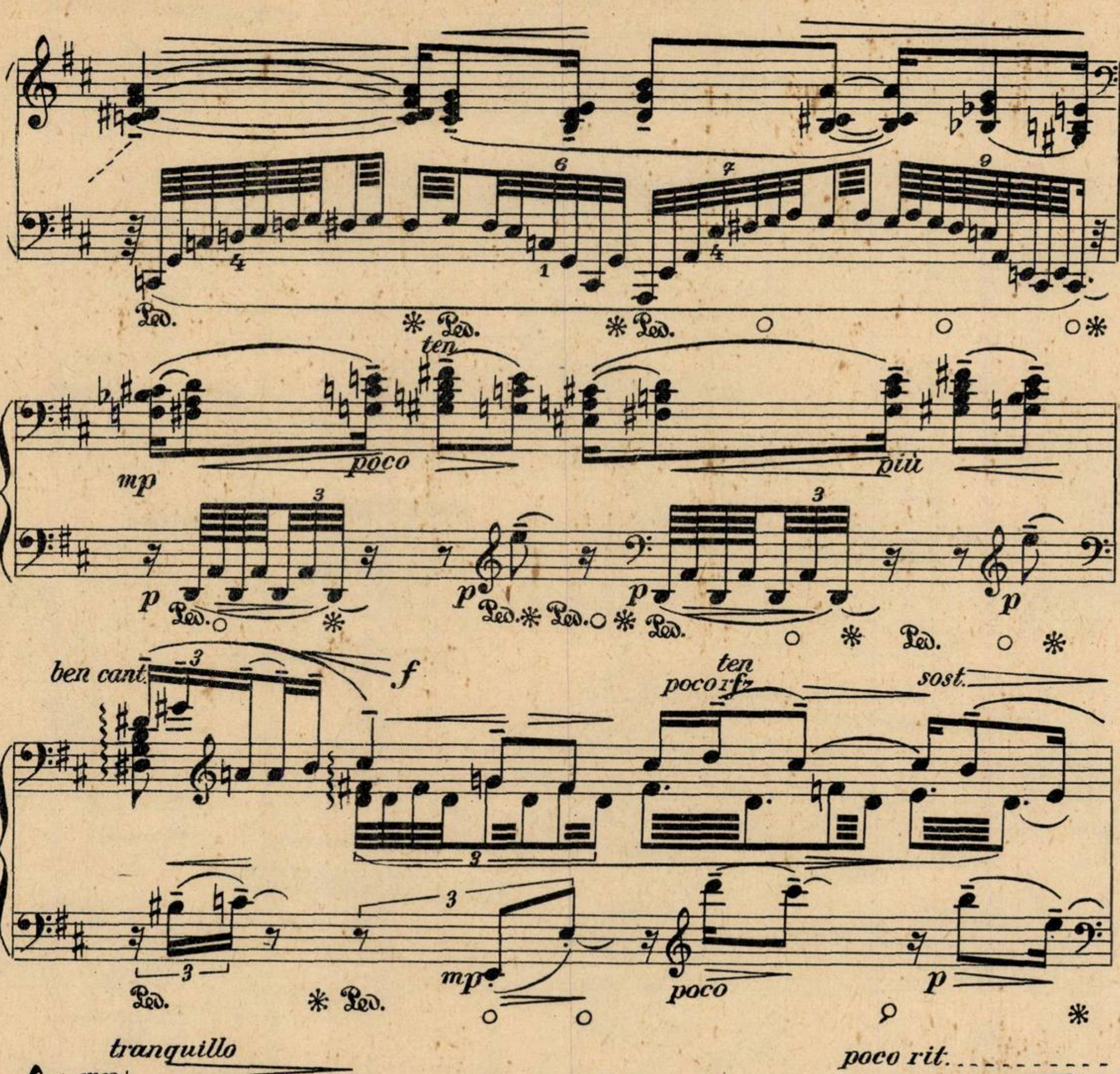

Un poco largamente
8
poco
tutta forza fff
gliss. sub. sur les touches noires
Ped.
a tempo vivace
marcatiss.
ff
sff
accel.
non troppo
lunga
Un poco largamente
accelerando
sempre
stacc.
sf
f
cresc.
sff
fff
pochiss. allarg. a tempo 1º (vivace non troppo)
pochiss,
ben marc. in tempo
poco precip.
sfff

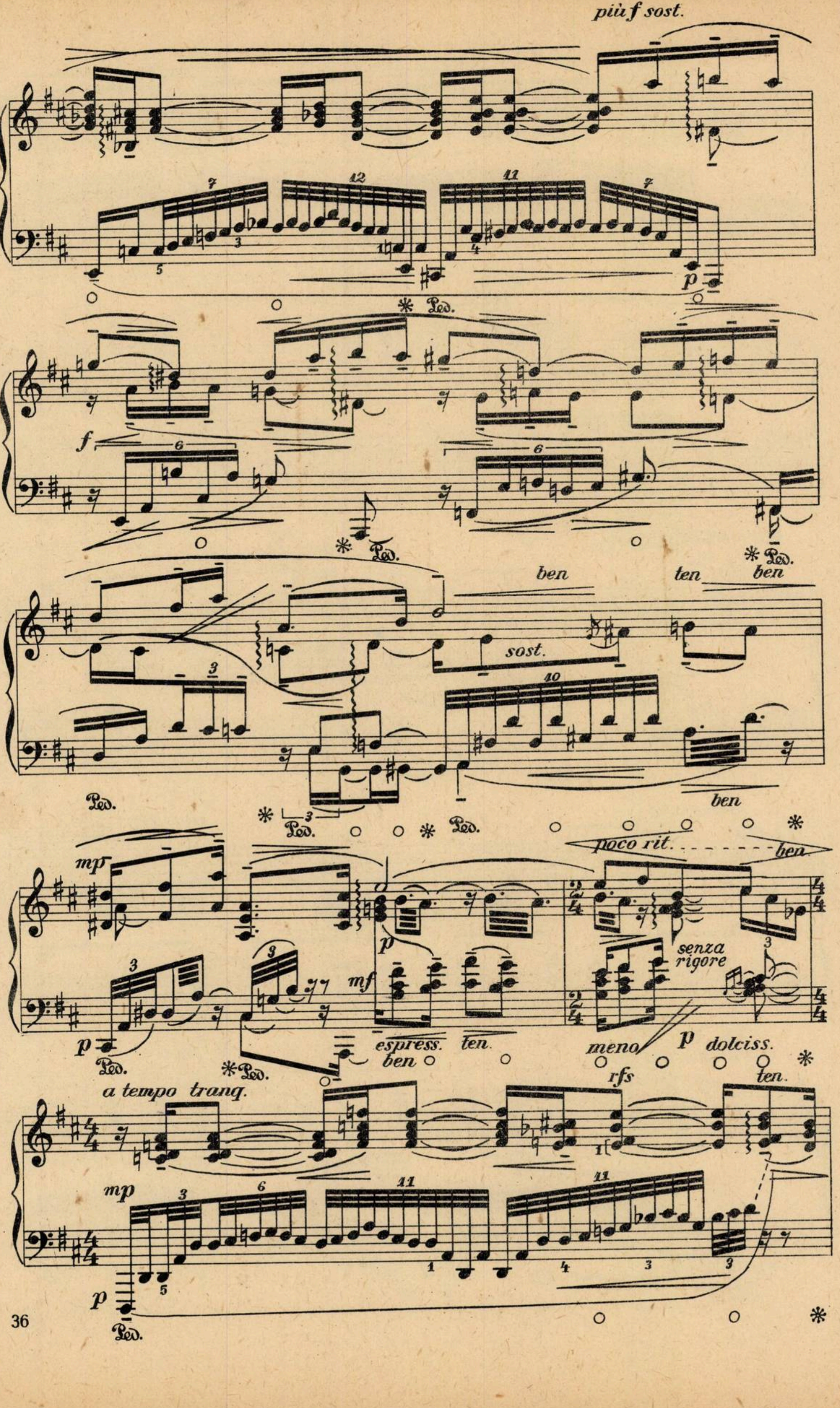
Cracalia 23 Juin 1915

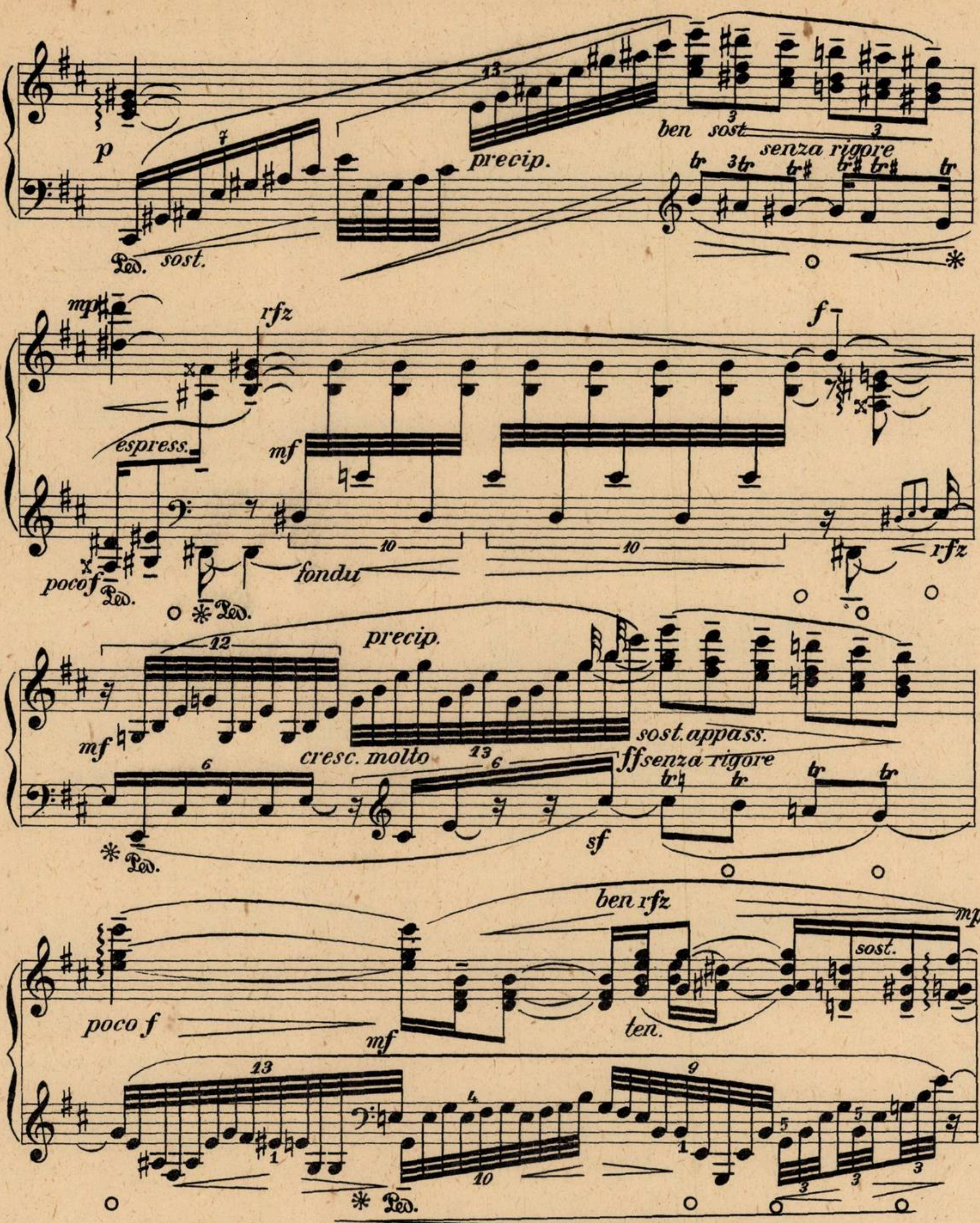
5. APPASSIONATO

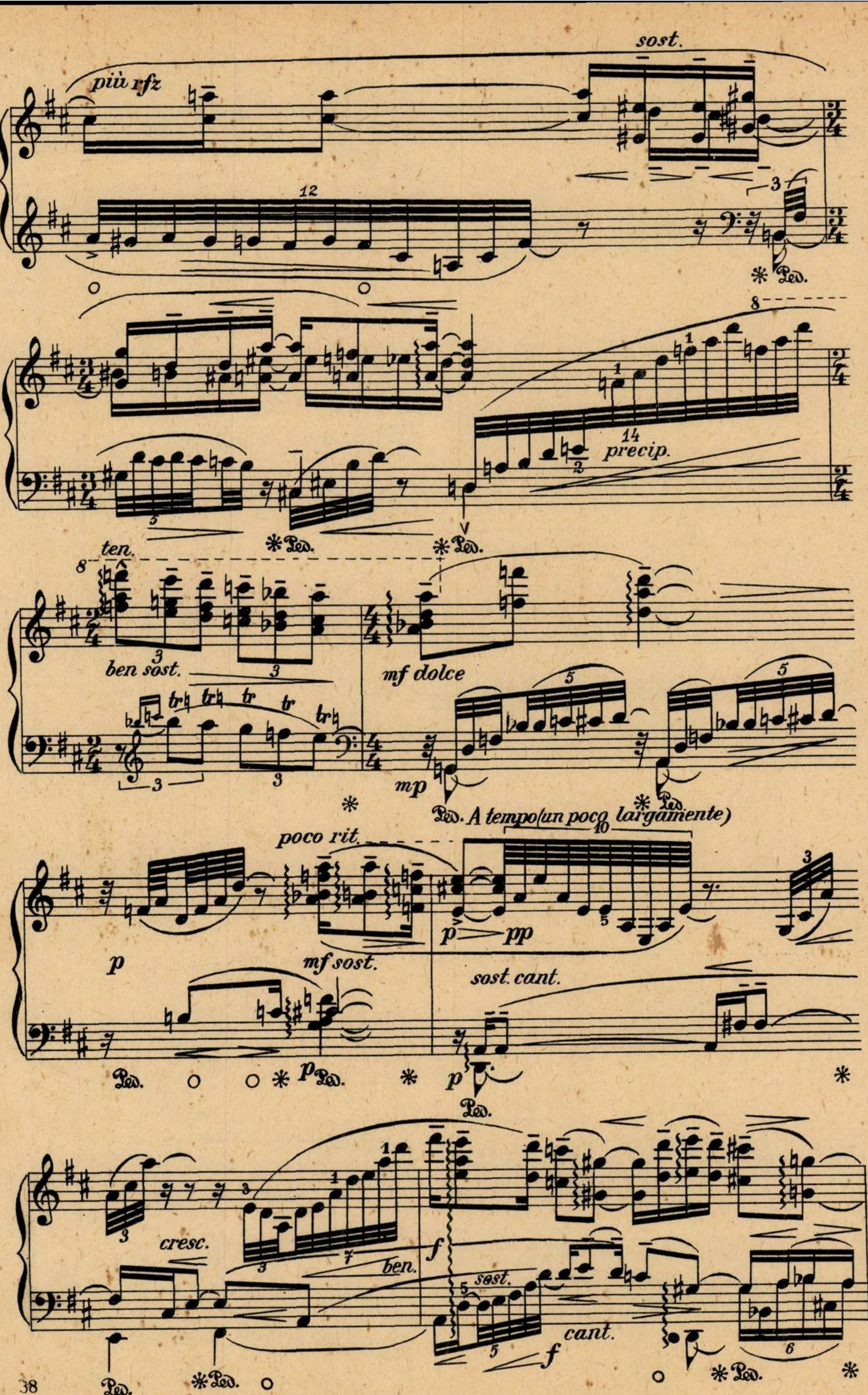
Con slancio, ma ben sostenuto

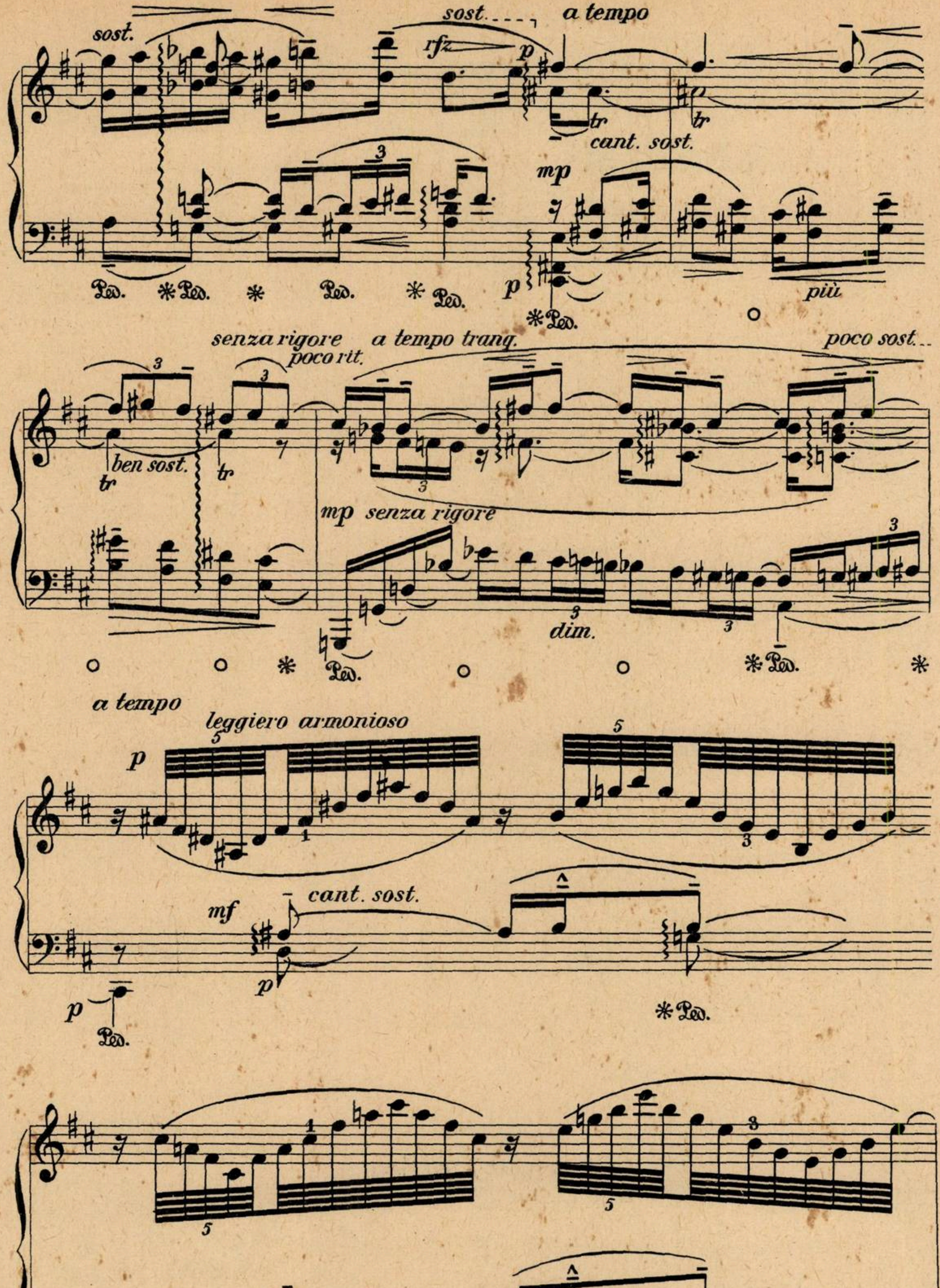

ben sost. cant.
con gran espressione
ben p armonioso
poco
Ped.
p
ten.
mp
segne
meno
sost.
ben
poco f
ben
segne
poco sf

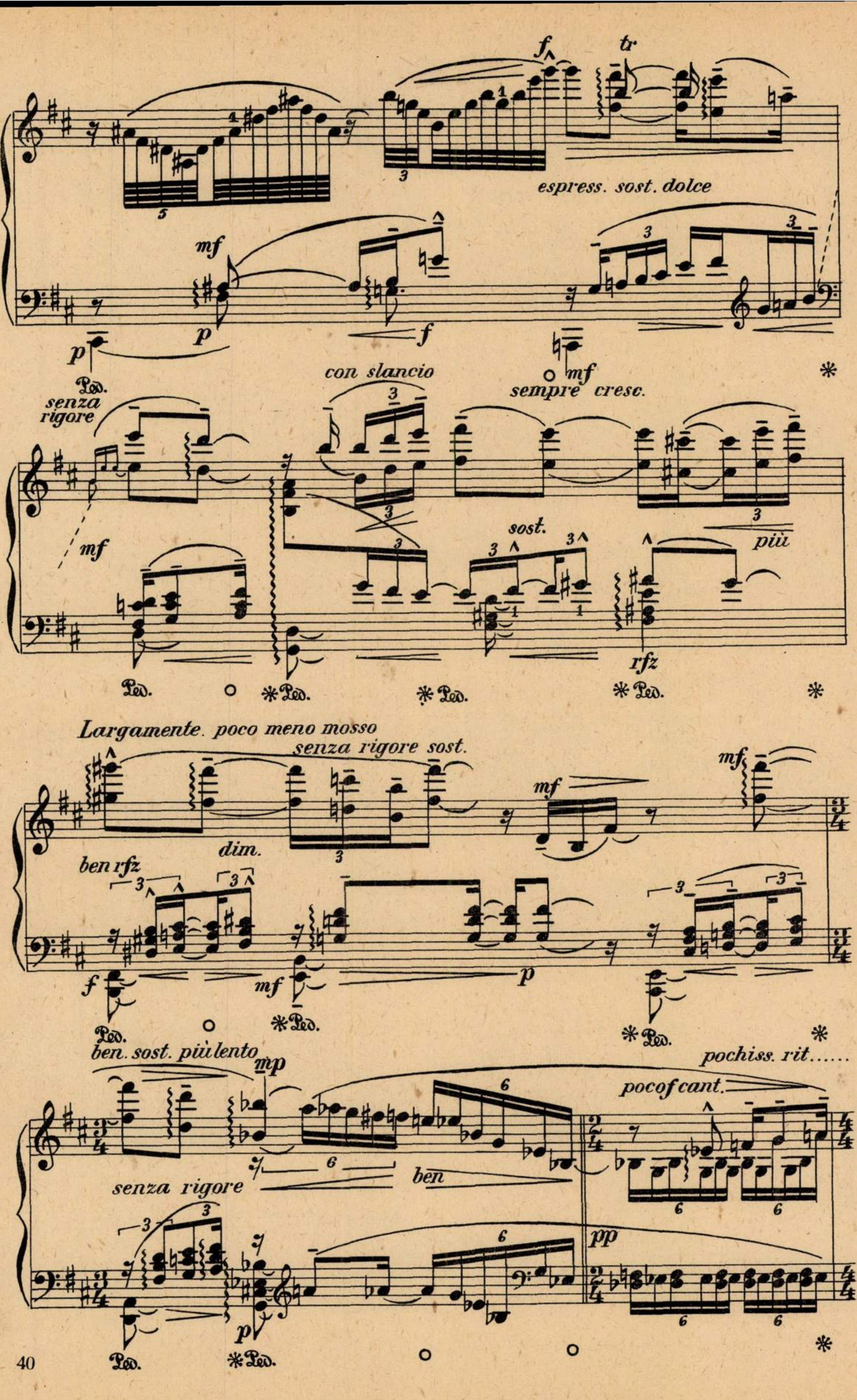

6
7
9
4
1
4
Ped.
* Ped.
* Ped.
ten
mp
poco
più
3
p
Ped.
Ped. * Ped.
* Ped.
* Ped.
ben cant.
f
poco rfz
sost.
3
mp
poco
Ped.
* Ped.
tranquillo
mp
mf
poco rit.
cant.
* Ped.
* Ped.
a tempo ben sost.
11
1 5
pp
1
5
3
5
1

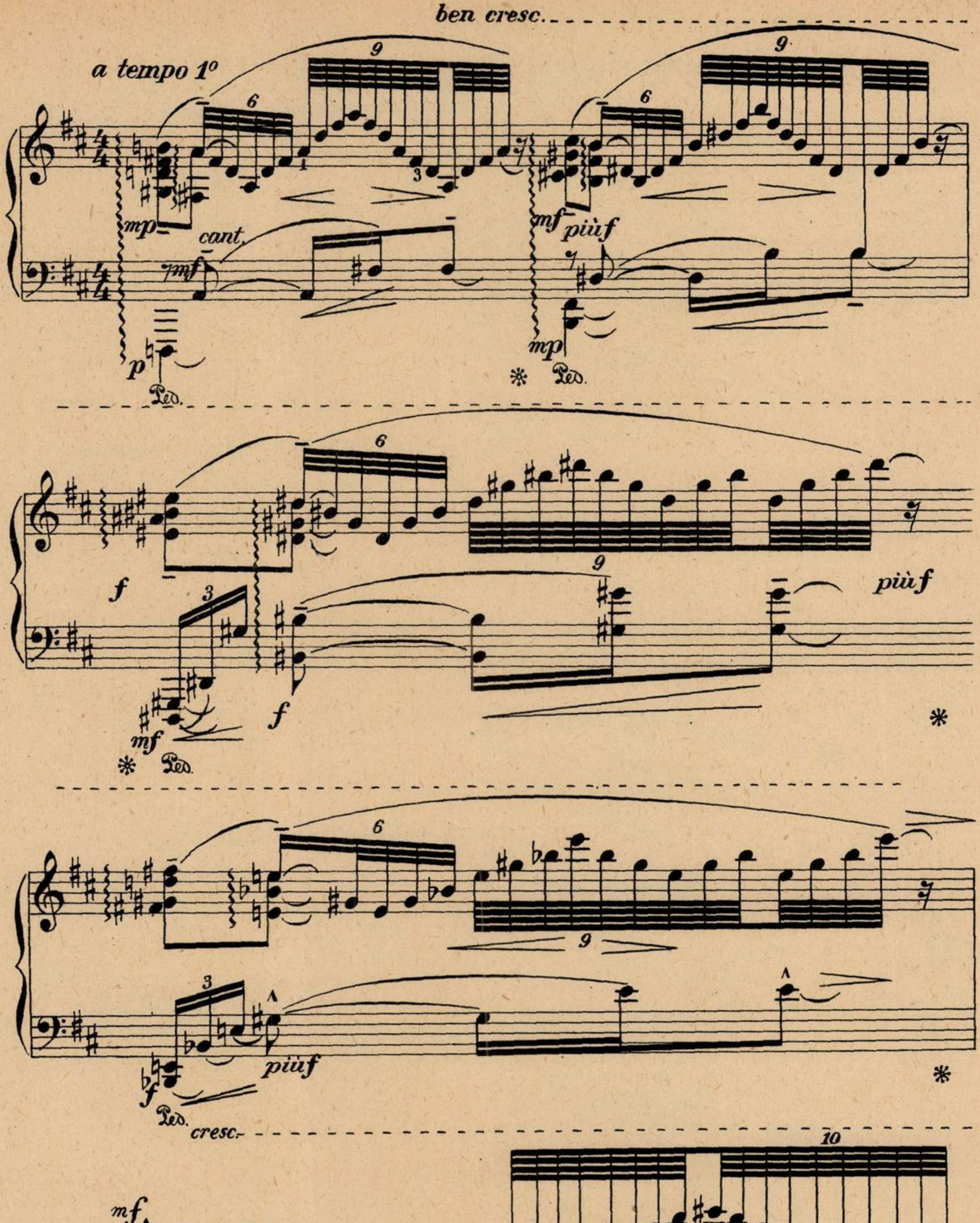

più f sost.
7
12
11
7
3
5
4
p
✻ Ped.
f
6
6
✻ Ped.
✻ Ped.
ben
ten
ben
3
sost.
10
Ped.
✻ Ped.
3
✻ Ped.
ben
✻
mp
poco rit. - - - - - ben
3
3
p
mf
2
4
senza rigore
3
4
4
p
Ped.
✻ Ped.
espress.
ten.
ben
meno
p
dolciss.
✻
a tempo tranq.
rfs
ten.
4
4
1
mp
3
6
11
11
5
1
4
3
3
p
Ped.
✻

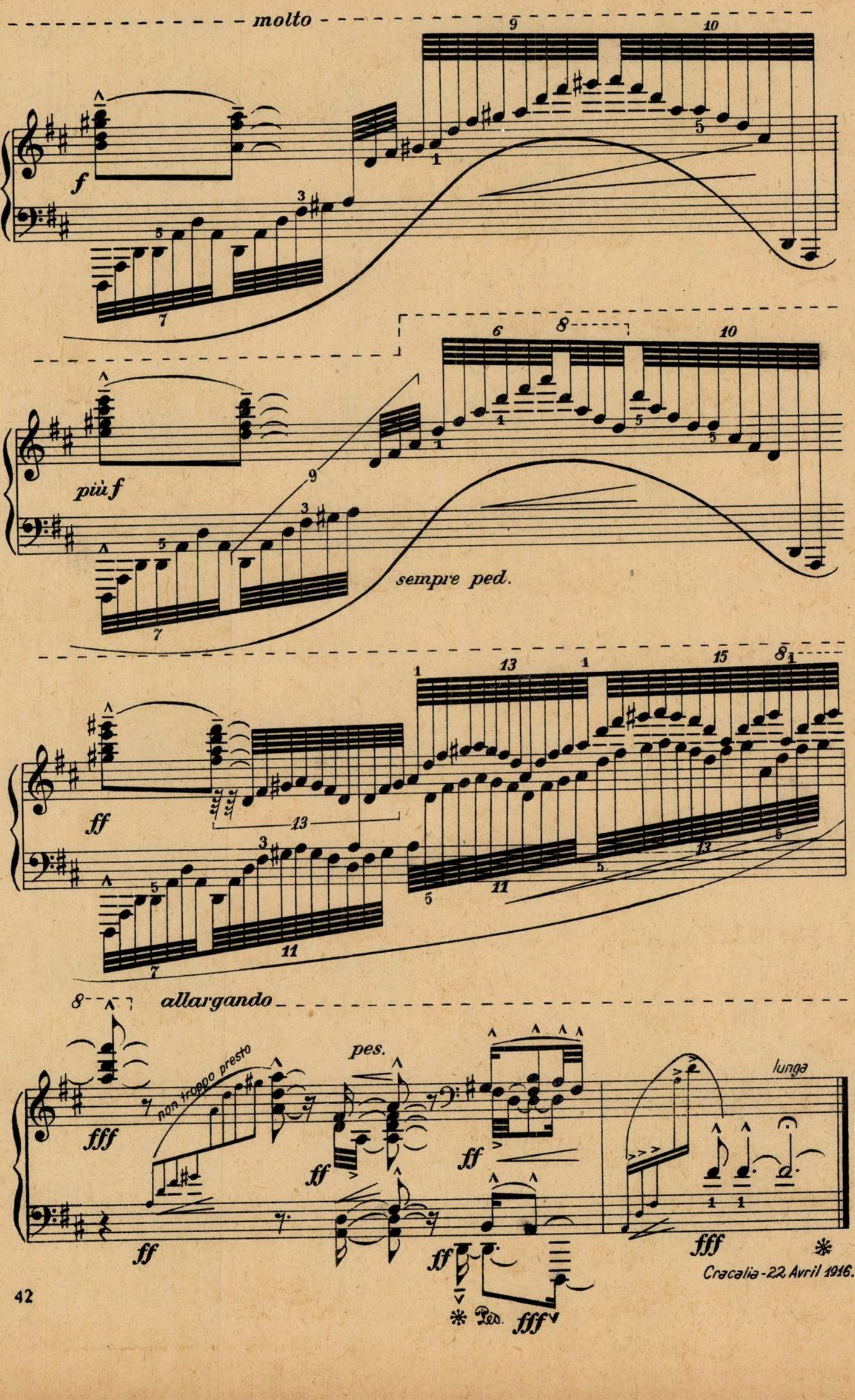

p
sost.
precip.
ben sost.
senza rigore
mp
rfz
f
espress.
mf
poco f
fondu
rfz
precip.
mf
cresc. molto
sost. appass.
ff senza rigore
sf
ben rfz
mp
poco f
mf
ten.
sost.
ben


più rfz
sost.
12
3
Ped.
8
14
precip.
5
ten.
ben sost.
mf dolce
tr
mp
poco rit.
A tempo (un poco largamente)
10
p
mf sost.
pp
sost. cant.
cresc.
ben.
f
sost.
cant.
7
6


sost.
sost. - - -
a tempo
rfz
p
tr
cant. sost.
mp
p
Ped.
più
senza rigore
poco rit.
a tempo tranq.
poco sost. . .
ben sost.
mp senza rigore
dim.
a tempo
leggiero armonioso
p
mf
cant. sost.

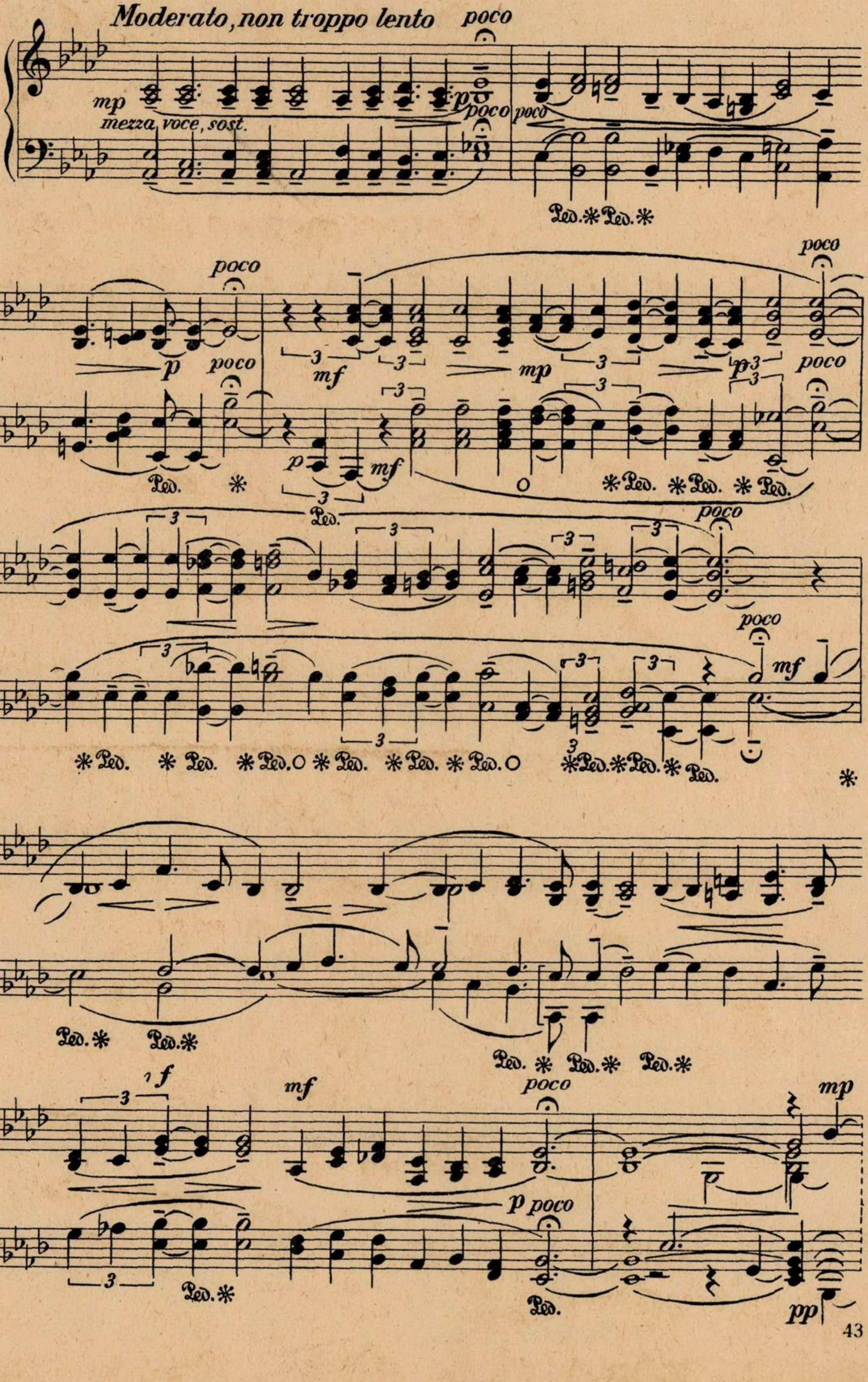

f
tr
espress. sost. dolce
mf
p
f
p
mf
Ped.
con slancio
sempre cresc.
senza rigore
mf
sost.
più
rfz
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Largamente. poco meno mosso
senza rigore sost.
mf
mf
dim.
ben rfz
f
mf
p
Ped.
Ped.
Ped.
ben. sost. più lento
mp
pochiss. rit......
poco f cant.
senza rigore
ben
pp
p
Ped.
Ped.

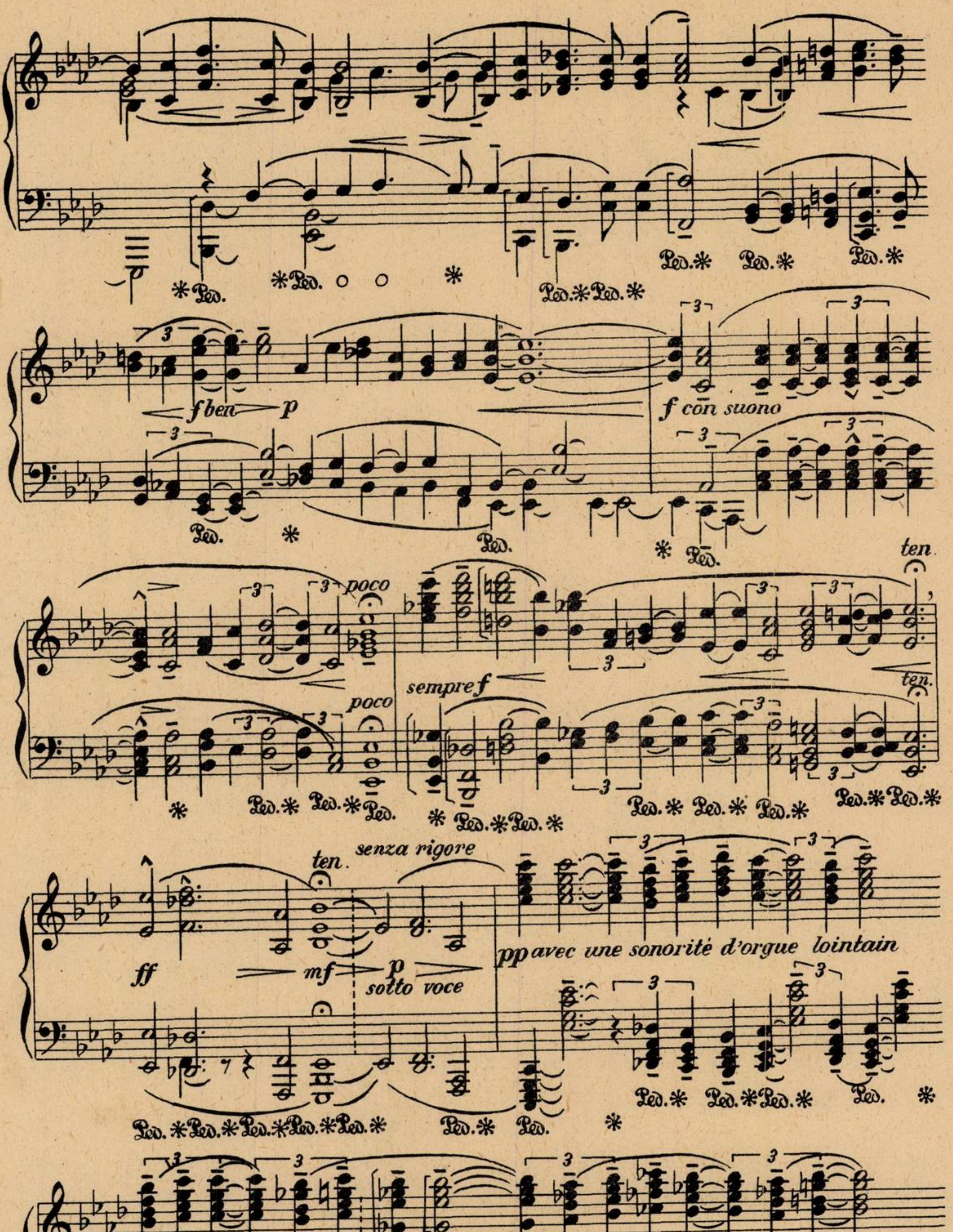

ben cresc.
a tempo 1º
mp
cant.
mf
p
Ped.
mf
più f
mp
Ped.
f
più f
mf
Ped.
f
più f
Ped.
cresc.
mf
mf
Ped.

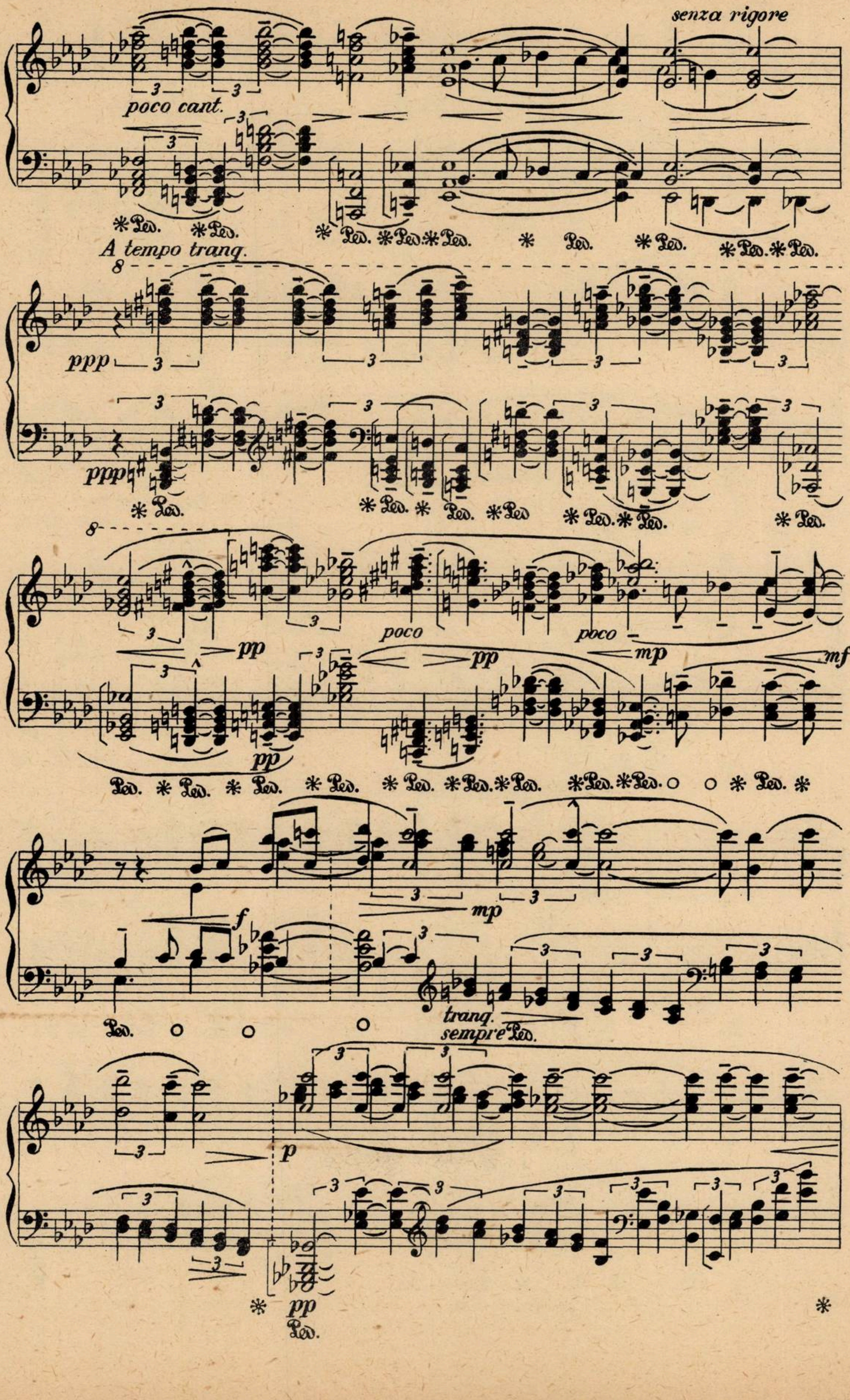

molto
9
10
f
7
più f
6
8
10
9
sempre ped.
7
1
13
1
15
8
ff
13
11
7
11
13
allargando
8
fff
non troppo presto
pes.
ff
ff
lunga
ff
fff
Ped.
fff
fff

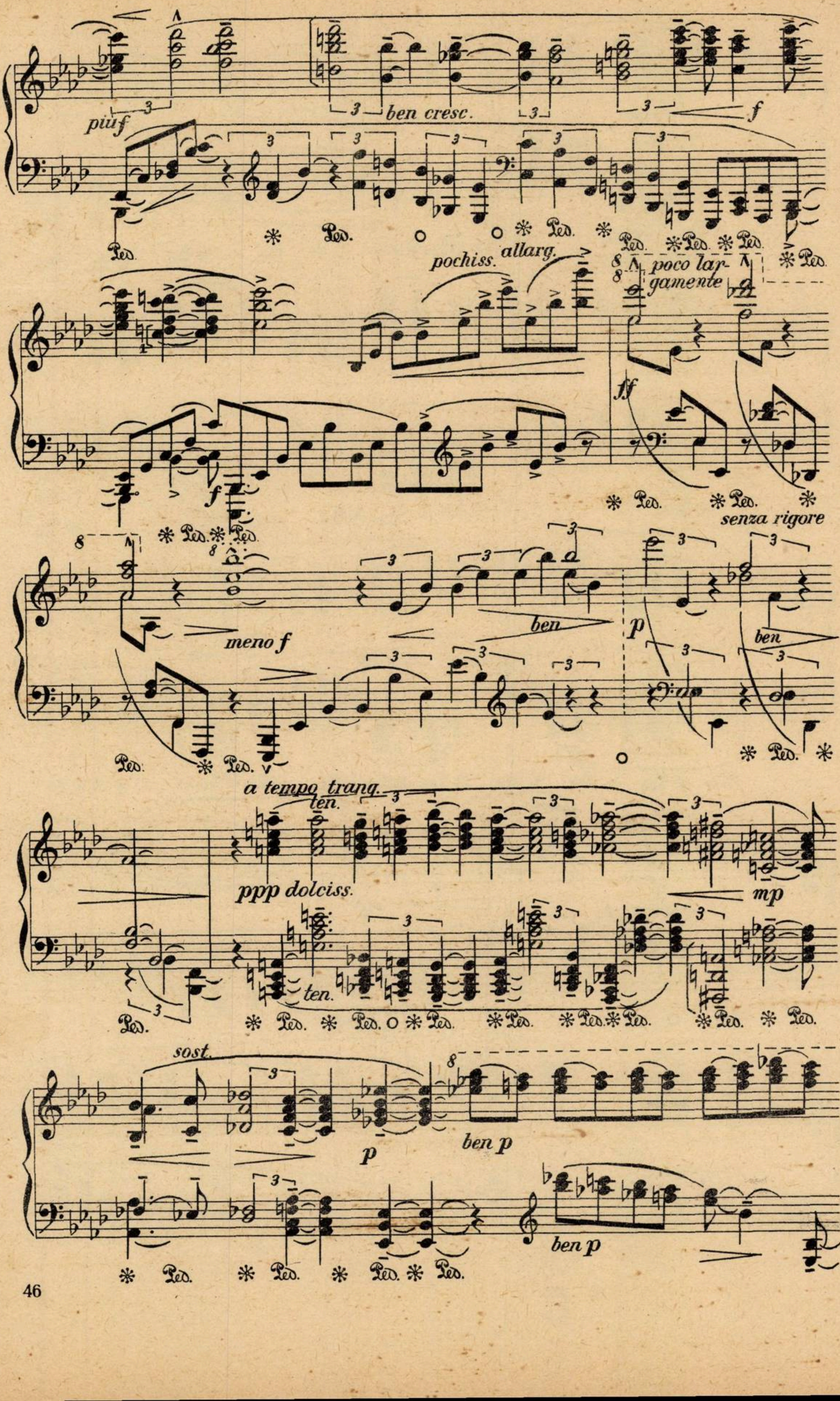
Cracalia-22 Avril 1916.

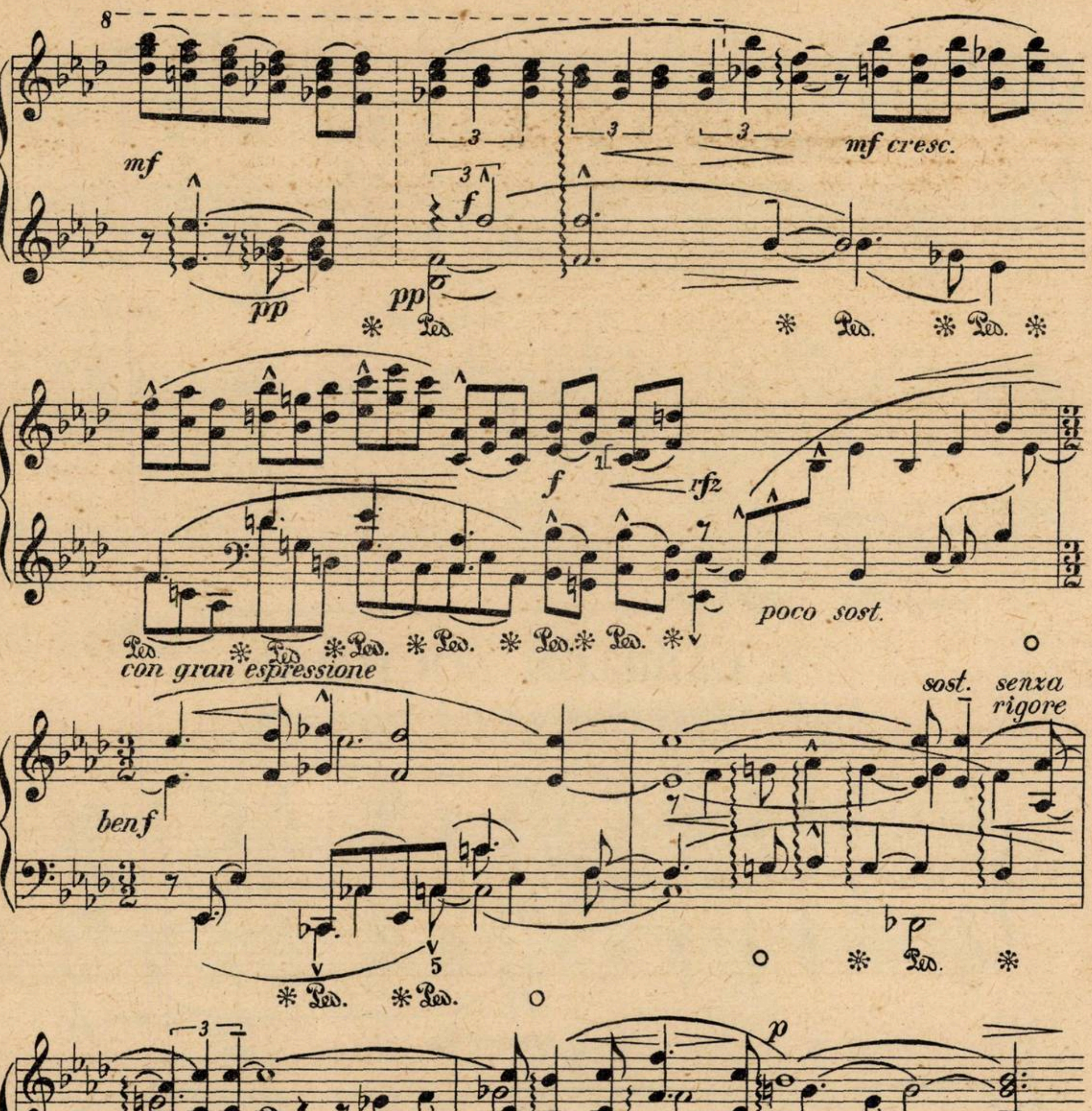
6. CHORAL

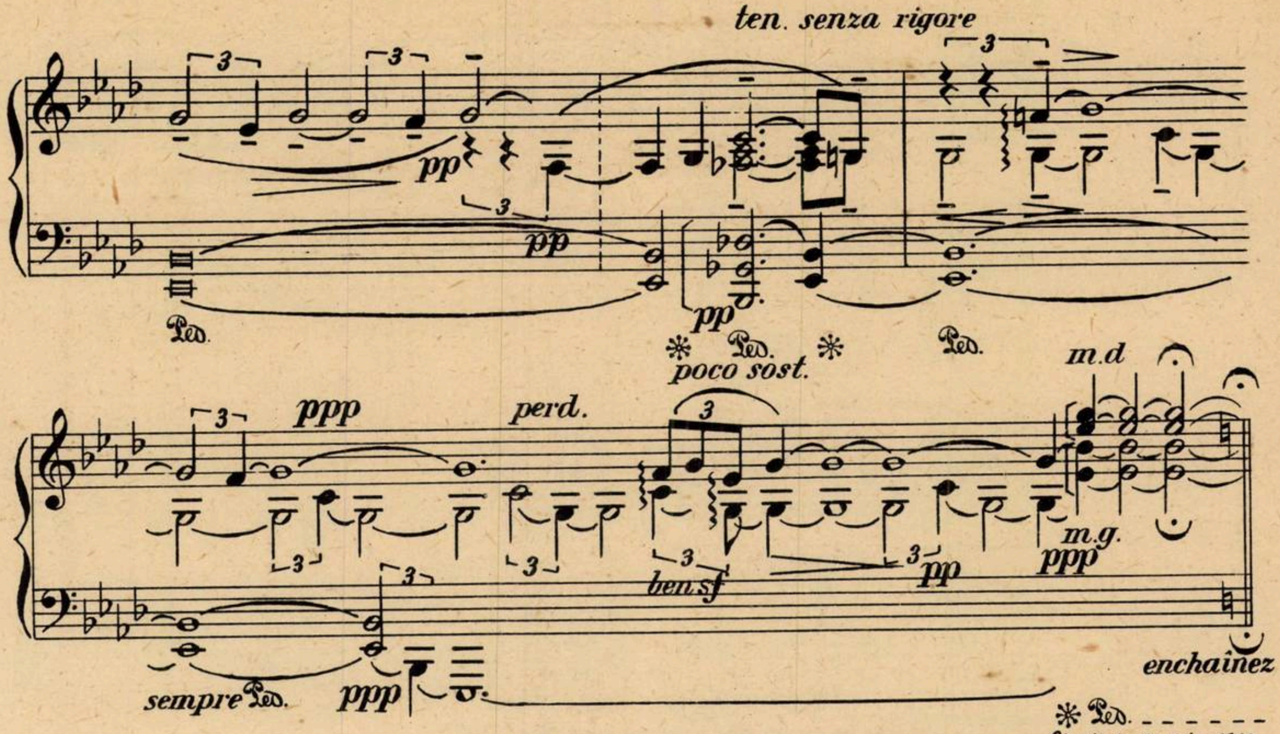

Moderato, non troppo lento
poco
mp
mezza voce, sost.
p
poco
poco
Ped. ✻ Ped. ✻
poco
p
poco
mf
mp
p
poco
Ped.
✻
mf
Ped.
✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.
poco
poco
mf
✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.
✻
Ped. ✻ Ped. ✻
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
f
mf
poco
p poco
Ped. ✻
Ped.
mp
pp


f ben
p
f con suono
poco
poco
sempre f
ten.
ten.
senza rigore
ten.
ff
mf
p
sotto voce
pp avec une sonorité d'orgue lointain
sempre pp
Ped.

senza rigore
poco cant.
A tempo tranq.
8
ppp
ppp
8
pp
pp
poco
pp
poco
mp
mf
f
mp
tranq.
sempre Ped.
p
pp
Ped.


più f
ben cresc.
f
pochiss.
allarg.
poco largamente
ff
f
meno f
ben
p
ben
senza rigore
a tempo tranq.
ten.
ppp dolciss.
ten.
mp
sost.
p
ben p
ben p
Ped.

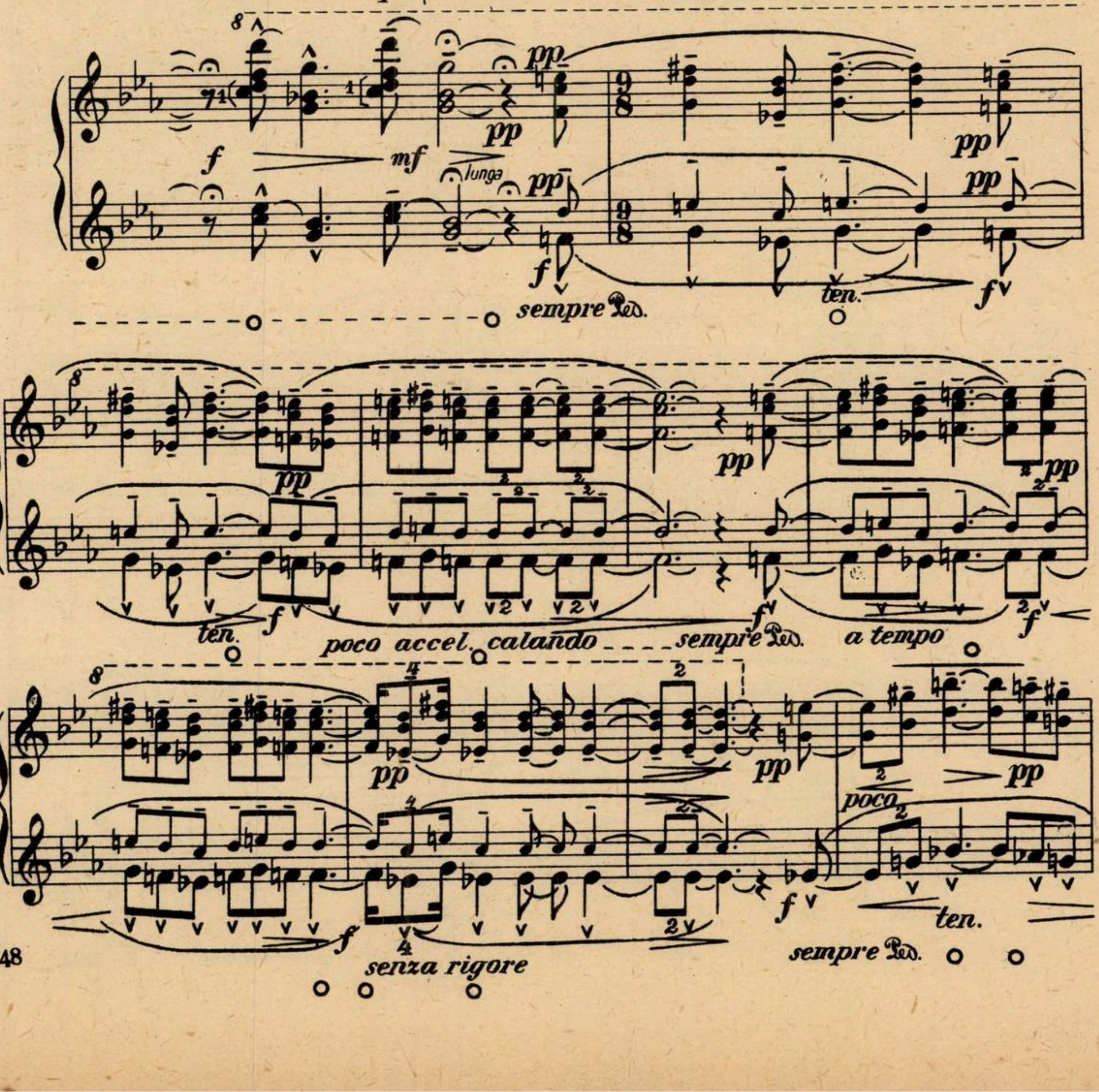

8
mf
pp
f
pp
mf cresc.
f
rfz
poco sost.
con gran espressione
ben f
sost.
senza rigore
ben
rfz
ben
mp
p
marcato
ben p
sotto voce
ben p
p
poco
dolce
p
Ped.

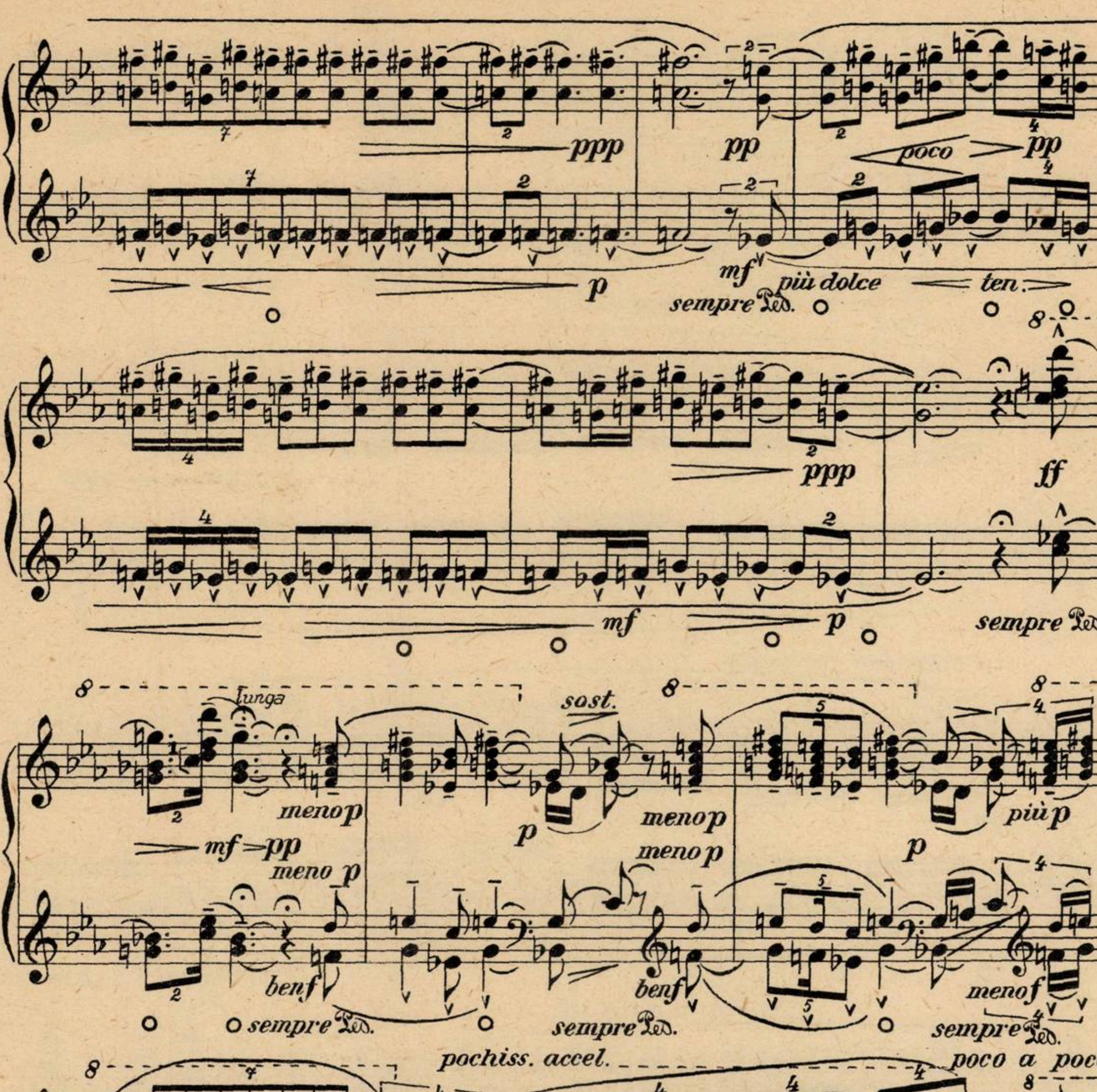

ten. senza rigore
pp
pp
pp
Ped.
Ped.
poco sost.
Ped.
ppp
perd.
m.d
ben sf
pp
m.g.
ppp
sempre Ped.
ppp
enchaînez
Ped.

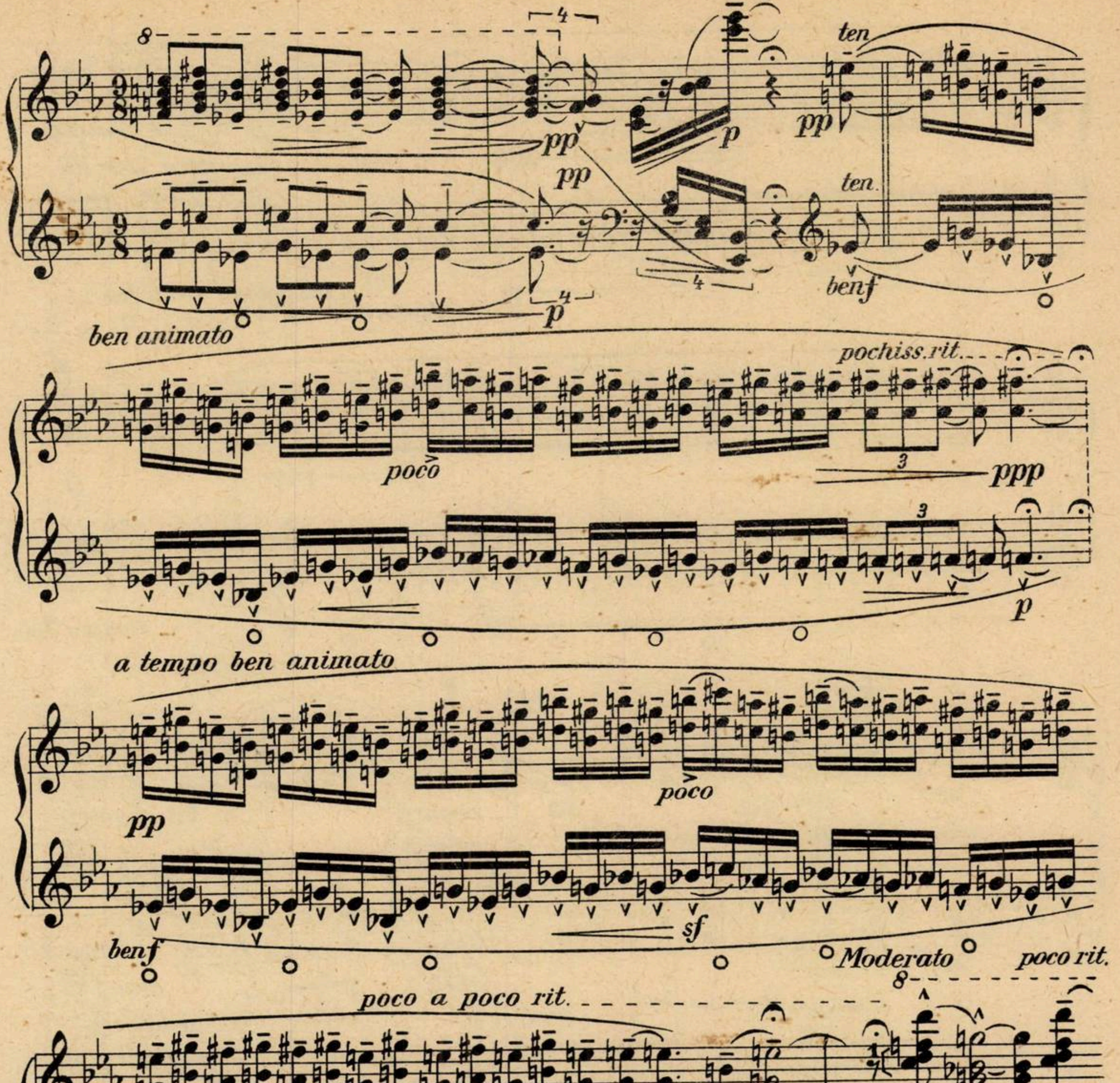
Sinaia le 17 Juin 1916.

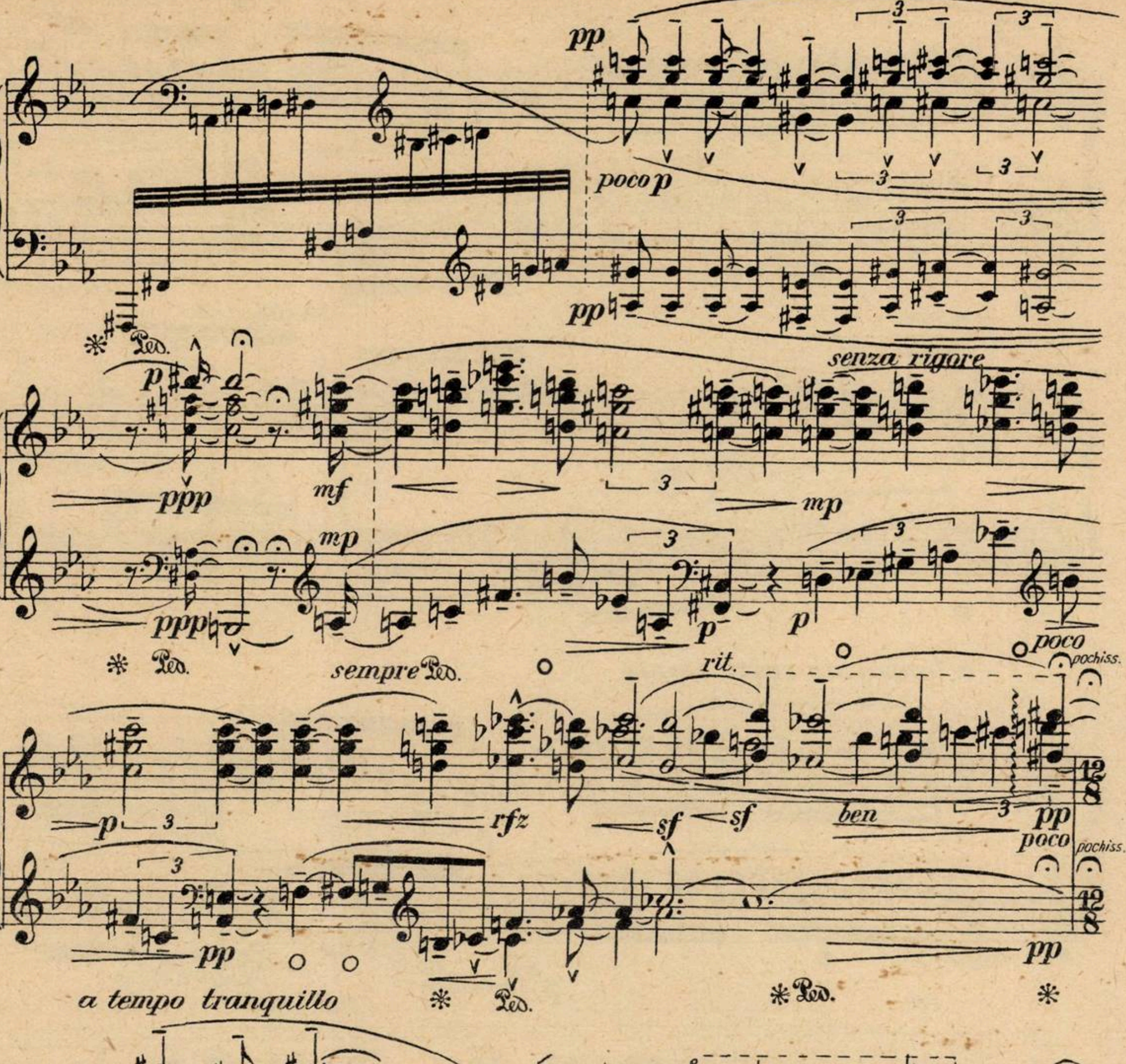
7. CARILLON NOCTURNE

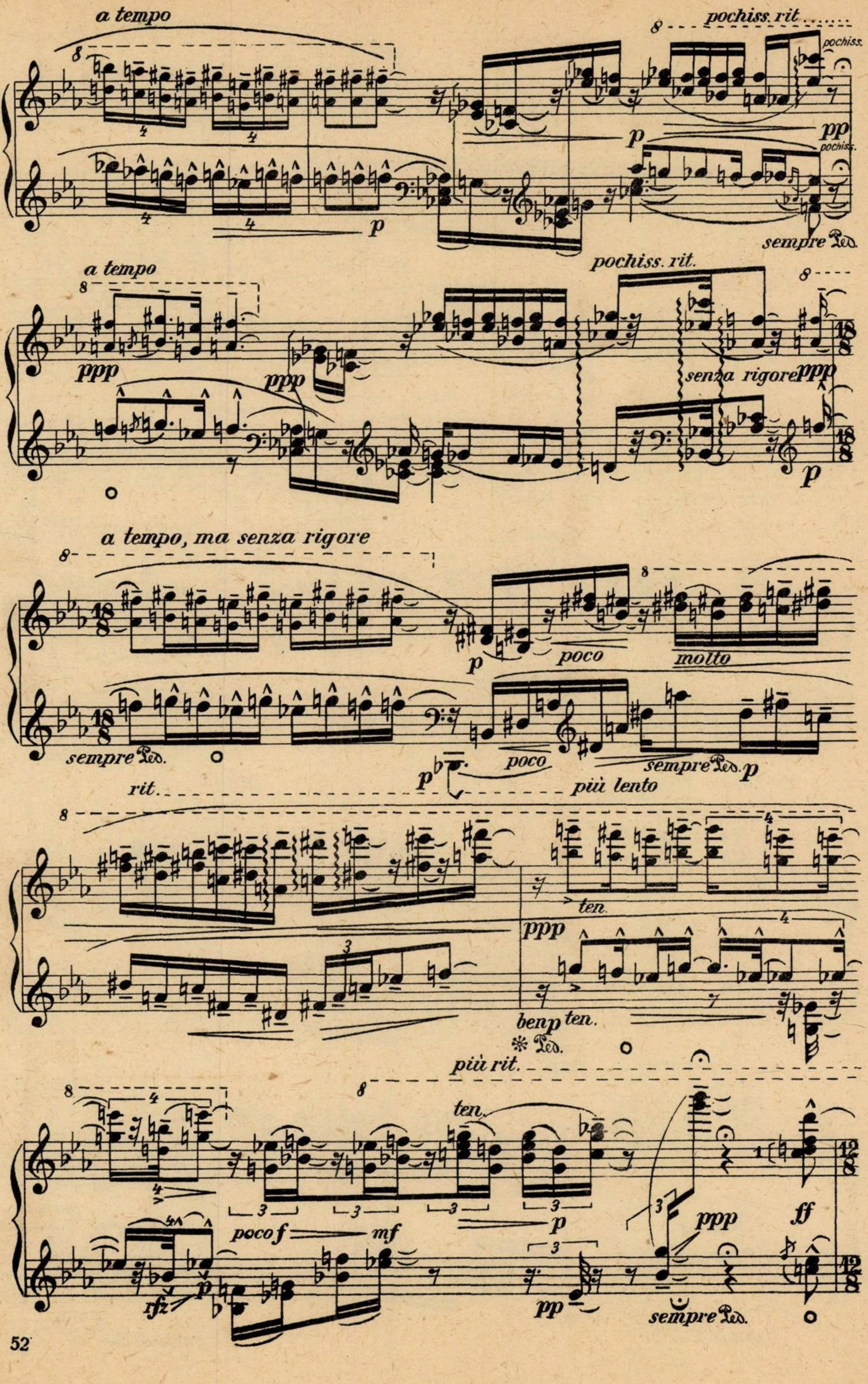
L'istesso tempo (moderato, non troppo lento)

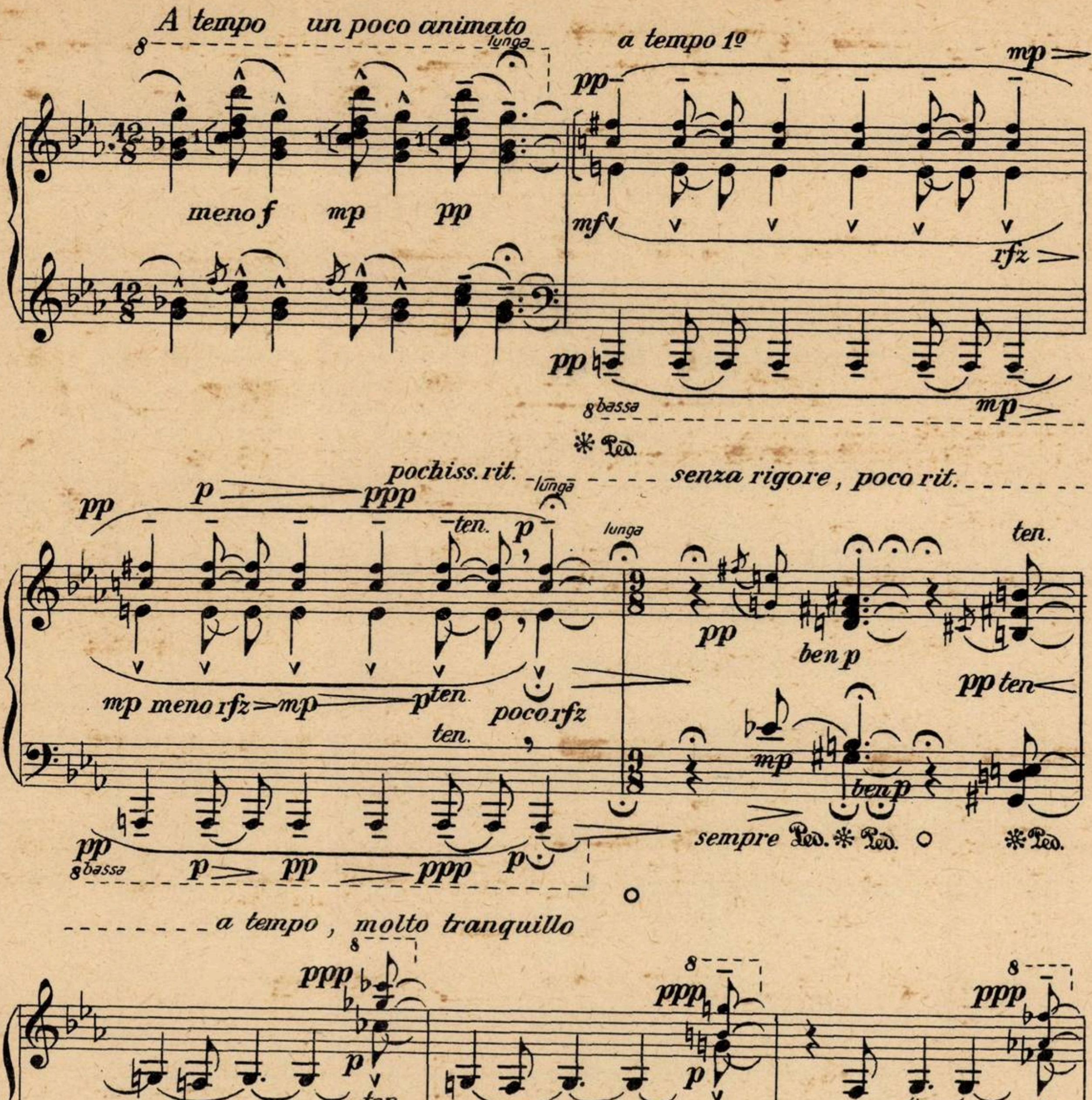

8
f
mf
pp
pp
lunga
pp
f
sempre Ped.
ten.
pp
f
pp
ten.
f
poco accel.
calando
sempre Ped.
f
a tempo
pp
f
pp
pp
pp
poco
f
ten.
senza rigore
sempre Ped.


ppp
pp
poco
pp
p
mf
più dolce
ten.
sempre Ped.
ppp
mf
p
ff
sempre Ped.
lunga
mf
pp
meno p
benf
sempre Ped.
sost.
menop
meno p
p
più p
menof
pochiss. accel.
poco a poco
pp
poco rfz
p
p
f
a tempo
sempre Ped.
sost.
mf
p
f
poco rfz
più p
meno f


8
4
ten
pp
p
pp
ten.
benf
pp
4
p
ben animato
pochiss.rit.
poco
3
ppp
3
p
a tempo ben animato
poco
pp
benf
sf
Moderato
poco rit.
poco a poco rit.
8
6
ppp
p
ppp
benf
pp
6
ten.
mp
f
mp
sempre Ped.
Tempo du choral
ten.
mp
benp
3
pp
armonioso
ten.
3
pp
benp
pp
Ped.
*


pp
poco p
pp
Ped.
p
ppp
mf
mp
senza rigore
mp
ppp
p
p
sempre Ped.
rit.
poco
pochiss.
p
rfz
sf
sf
ben
pp
poco
pochiss.
pp
pp
a tempo tranquillo
Ped.
Ped.
12/8
lointain
p
ppp
armonioso
ppp
ppp
p
Ped.
pochiss.
ppp
pochiss.
p
poco
sempre Ped.
sempre Ped.


a tempo
pochiss. rit.
pochiss.
pp
p
p
sempre Ped.
a tempo
pochiss. rit.
ppp
ppp
senza rigore
ppp
p
a tempo, ma senza rigore
18/8
p
poco
molto
sempre Ped.
poco
sempre Ped.
p
p
rit.
più lento
ten.
ppp
ten.
benp
Ped.
più rit.
ten.
poco f
mf
p
pp
ppp
ff
rfz
p
sempre Ped.
12/8


A tempo un poco animato
a tempo 1º
lunga
meno f
mp
pp
pp
mf
rfz
mp
8 bassa
Ped.
pochiss. rit.
senza rigore, poco rit.
ppp
ten.
mp meno rfz
poco rfz
ben p
pp ten
sempre Ped.
a tempo, molto tranquillo
piu p
pppp
calando di più
meno p
en résonnance, sans frapper l'accord.
pppp

Sinaia le 2 Juillet 1916.

CUPRINS

SUITA PENTRU PIAN

Pag.

MÉLODIE 5
VOIX DE LA STEPPE 8
MAZURK MÉLANCOLIQUE 13
BURLESQUE 22
APPASSIONATO 34
CHORAL 43
CARILLON NOCTURNE 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani nr. 18-20
Telefon:
5.21.19

PREŢUL LEI 6

Lito-Tipografia „Editura Muzicală", str. Liveni nr. 25 (fost 14 Martie), Bucureşti — C-da 198

Cuprinsul

„Muzica“

Izvorul viu al muzicii noastre *(pag. 1)*

IN INTIMPINAREA FESTIVALULUI INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU“

George Georgescu, Ion Dumitrescu, Ion Jalea, Constantin Silvestri, Tudor Vianu, Dimitrie Gh. Dinicu, Constantin Bugeanu salută Festivalul *(pag. 4)*

Andrei Tudor

George Enescu — strălucit fiu al poporului nostru *(pag. 7)*

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

I.-V. P.

Compozitorii în croazieră pe litoralul sovietic *(pag. 10)*

ASPECTE ALE VIEŢII MUZICALE DIN PATRIA NOASTRĂ

Fr. Wanek, Fr. Schapira, S. Georgescu

Viaţa muzicală în regiunea Constanţa *(pag. 11)*

S. Georgescu, Fr. Schapira, Fr. Wanek

Muzică pe litoral... *(pag. 25)*

DIN ALBUMUL MUZICII NOASTRE

Liviu Rusu

Trei sferturi de veac de la moartea lui Ciprian Porumbescu *(pag. 29)*

SILUETE CONTEMPORANE

Zeno Vancea

Leos Janacek (la 30 de ani de la moartea lui) *(pag. 31)*

DISCUŢII

Al. Schmidt

Educaţia muzicală la ciclul I *(pag. 34)*

CONCERTE - SPECTACOLE

După trecuta stagiune T.O.B. — *Al.A.C.* — (pag. 36); Ion Voicu — Ştefan Ruha — *Mihai Rădulescu* — (pag. 38); Două orchestre — doi tineri dirijori — *A. Cassvan* — (pag. 38); In sala Dalles — *Radu Gheciu* (pag. 39) ; Capella corală „Gh. Cucu“ — *Fr. Schapira* — (pag. 39); Cîntă studenţi... — *Al. Colfescu* — (pag. 40) elevi... — *Al. Schmidt* — (pag. 41);... pionieri şi şcolari *Anton Scornea* — (pag. 41); Scrisori din Cluj — *Ştefan Lakatoş* — (pag. 42); Craiova — *B. Chelaru* (pag. 42); Oraşul Stalin — *L. T. Teclu* — (pag. 43); Ploeşti — *Ion Florian* — (pag. 43) ; Sibiu — *Wolf Aichelburg, M. Lucescu* — (pag. 44).

Note *(pag. 45)*

C. Teodoriu

Cronica discului *(pag. 46)*

RECENZII

Ada Brumaru

„Cartea spectatorului de operă“ de Nicolae Negrea *(pag. 47)*

Presa sovietică despre Lia Hubic *(pag. 48)*

Noi tipărituri ale Editurii muzicale *(pag. 48)*

Supliment

Lucrări inedite de George Enescu (II)

56 pag. Lei 6

COLEGIUL REDACŢIONAL

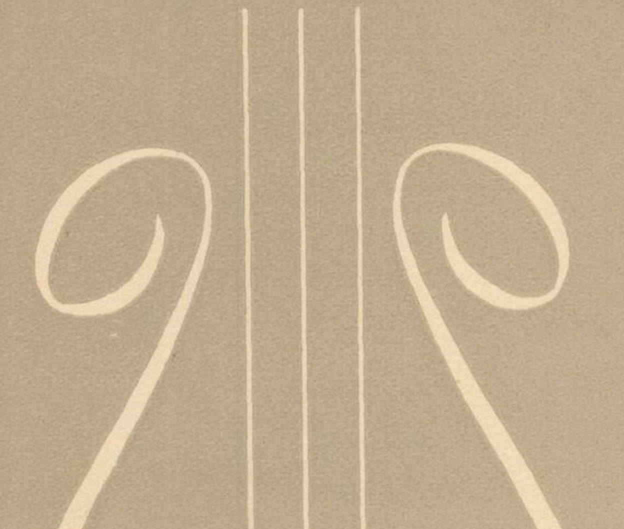
Zeno Vancea (redactor şef), *George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct).

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA :
Bucureşti, str. Lipscani nr. 20
Telefoane : 15.21.19 — 15.78.32

Lei 5

MUZICA

9



1958

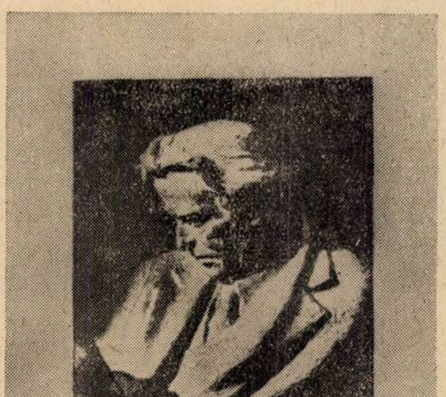
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL VIII SEPTEMBRIE 9/1958

DESCHIDEREA PRIMULUI CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

În seara zilei de joi 4 septembrie a avut loc în sala Ateneului Republicii Populare Romîne din Bucureşti deschiderea festivă a primului Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu".

Sala Ateneului, sub cupola căreia de nenumărate ori de-a lungul anilor au răsunat acordurile rapsodiilor şi simfoniilor lui Enescu, interpretate de prima orchestră simfonică a ţării, sub însăşi bagheta maestrului, avea un aspect sărbătoresc. Pe un fundal de steaguri tricolore romîneşti, reprezentînd ţara şi poporul pe care Enescu le-a iubit şi le-a cîntat cu pasiune în compoziţiile sale, ducîndu-le faima departe în lume, portretul marelui muzician romîn domina întreaga sală. Dedesubt erau înscrise datele festive: *I-ul Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu" — Bucureşti 1958.* De o parte şi de alta a estradei erau arborate drapelele ţărilor reprezentate de participanţii la Concurs.



În loja oficială au luat loc tovarăşii: Chivu Stoica, Emil Bodnăraş, Petre Borilă, Alexandru Drăghici, Constantin Pîrvulescu, Leonte Răutu, general-colonel Leontin Sălăjan, Ştefan Voitec, Ion Gheorghe Maurer, preşedintele Prezidiului Marii Adunări Naţionale, acad. P. Constantinescu-Iaşi, acad. N. Gh. Lupu, membri ai Prezidiului Marii Adunări Naţionale.

Au asistat şefi ai misiunilor diplomatice acreditaţi la Bucureşti şi alţi membri ai corpului diplomatic.

La festivitate au participat membri ai guvernului şi alte persoane oficiale, personalităţi ale vieţii muzicale din ţară şi de peste hotare care iau parte la manifestările festivalului şi participanţii la concurs, numeroşi oameni de artă, cultură şi ştiinţă, reprezentanţi ai organizaţiilor culturale şi obşteşti, ziarişti romîni şi corespondenţi ai presei străine, studenţi din învăţămîntul artistic, un numeros public.

În prezidiul adunării festive au luat loc: acad. Atanase Joja, vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, ministrul Învăţămîntului şi Culturii, Ion Pas, vicepreşedinte al Comitetului de organizare al I-ului Concurs Internaţional „George Enescu", preşedintele Comitetului de Radio şi Televiziune, D. Diaconescu, preşedintele Sfatului popular al Capitalei, compozitorul Jean Absil (Belgia), pianista Halina Czerny Ştefanska (R. P. Polonă), compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, prof. Rudolf Fischer (R. D. Germană), prof. Henri Gagnebin (Elveţia), artistul poporului George Georgescu, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu", pianista Monique Haas (Franţa), pianistul Gh. Halmoş, artist emerit, compozitorul Abu Bakr Khairat (Republica Arabă Unită), violonistul David Oistrah (U.R.S.S.), violonistul Alexander Plocek (R. Cehoslovacă), dirijorul Saşa Popov (R. P. Bulgaria), prof. Hides Saito (Japonia), violonistul Ion Voicu, artist emerit şi dirijorul Carlo Zecchi (Italia).

Adunarea festivă a fost deschisă de Ion Pas, vicepreşedinte al Comitetului de organizare a I-ului Concurs Internaţional „George Enescu", preşedintele Comitetului de Radio şi Televiziune.

Au luat apoi cuvîntul preşedintele Sfatului Popular al Capitalei, D. Diaconescu, compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă şi acad. Atanase Joja, vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, ministrul Învăţămîntului şi Culturii.

Tov. Ion Pas a declarat apoi deschis primul Concurs şi Festival de interpretare muzicală închinat memoriei marelui artist romîn George Enescu.

A urmat apoi concertul festiv al Filarmonicii de Stat „George Enescu", colectiv artistic emerit din Republica Populară Romînă, dirijat de artistul poporului George Georgescu.

Au fost interpretate Simfonia I-a în mi bemol major şi Rapsodia I-a în la major de George Enescu.

Clasicele compoziţii ale marelui muzician romîn ca şi interpretarea strălucită a orchestrei au fost îndelung şi călduros aplaudate de public.

Deschiderea festivă a Concursului şi Festivalului cît şi concertul festiv au fost retransmise din sala Ateneului de posturile de radio şi televiziune.

Cuvîntul scriitorului Ion Pas, vice-preşedinte al Comitetului de organizare a Primului Festival şi Concurs Internaţional George Enescu, preşedinte al Comitetului de Radio şi Televiziune

Onorată Adunare,

Deschidem şedinţa festivă de inaugurare a primului festival şi concurs internaţional de interpretare muzicală „George Enescu".

Festivalul şi concursul internaţional „George Enescu", care se va desfăşura începînd de azi din trei în trei ani, a trezit interesul unor mari personalităţi muzicale şi unui însemnat număr de tineri interpreţi din toată lumea.

Personalităţi de renume mondial, artişti cunoscuţi şi preţuiţi pentru înaltele lor merite pe tărîmul creaţiei şi interpretării muzicale din 17 ţări, au răspuns invitaţiei noastre participînd fie în calitate de membri ai juriului de concurs, fie ca interpreţi în concertele din cadrul festivalului, fie ca auditori interesaţi să cunoască mai bine cu acest prilej viaţa muzicală din Romînia.

De asemenea, la concursul de interpretare muzicală s-au înscris :

La pian 54 concurenţi din 19 ţări.

La vioară 27 concurenţi din 12 ţări.

La concursul pentru Sonata a III-a pentru vioară şi pian 11 cupluri din 6 ţări.

Vă rog să-mi permiteţi ca, în numele comitetului naţional de organizare a primului festival şi concurs de interpretare muzicală „George Enescu", să transmit o călduroasă urare de „bun venit" înalţilor noştri oaspeţi, membri în juriu şi invitaţi, prezenţi în sală sau care urmează să sosească în zilele următoare.

Totodată, salutăm şi urăm succes tinerilor violonişti şi pianişti, înscrişi la primul concurs internaţional „George Enescu" şi care, începînd de mîine, îşi vor măsura forţele într-o atît de frumoasă întrecere, menită să răsplătească munca şi talentul celor mai înzestraţi şi mai bine pregătiţi dintre ei.

Cuvîntul Preşedintelui Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Oraşului Bucureşti, Dumitru Diaconescu

Dragi oaspeţi,

În numele cetăţenilor din Bucureşti, vă urăm bun sosit în capitala Republicii Populare Romîne.

Sîntem mîndri că primul festival şi concurs internaţional de interpretare muzicală care poartă numele marelui George Enescu, are loc în Bucureşti, în această sală, în care maestrul a vrăjit de nenumărate ori, cu arcuşul şi bagheta sa minunată, inimile ascultătorilor. Această sală adăposteşte astăzi prima filarmonică a ţării, înaltă instituţie de artă, care tot în memoria sa, a primit numele de George Enescu.

Într-adevăr numele lui George Enescu este strîns legat de oraşul Bucureşti, de dezvoltarea muzicală a oraşului, de formarea gustului pentru muzică a cetăţenilor Capitalei noastre.

Printr-un fericit concurs de împrejurări, sărbătorirea lui George Enescu se anunţă ca un preludiu al numeroaselor manifestări care, în cursul anului viitor, vor marca împlinirea a 500 de ani de la întemeierea Capitalei Republicii Populare Romîne. Aceste evenimente vor pune în lumină, întocmai ca Festivalul şi Concursul care încep astăzi, maturitatea şi viaţa culturală tot mai clocotitoare a acestui oraş pe care Enescu, ca şi întreg poporul romîn l-au îndrăgit atît de mult.

Se știe că marii artiști aparțin nu numai poporului, din mijlocul căruia s-au ridicat, ci întregii omeniri. George Enescu, virtuosul violonist, dirijor și pianist, care era solicitat mereu în toate centrele muzicale din lume, nu pregeta ca în fiecare an să vină printre noi și aici, sub această boltă, să ne ofere ceasuri de înaltă desfătare artistică. Dar nu numai atît. Dacă străinătatea a cunoscut pe Enescu în special în marile săli ale metropolelor, în țara lui natală el a cutreerat ca un adevărat apostol, orașele și tîrgurile, centrele muncitorești, spitalele, purtînd peste tot fermecătoarele acorduri ale muzicii adevărate.

Sămînța aruncată cu atîția ani în urmă de marele Enescu, astăzi în condițiile prielnice create de guvernul țării, a dat roade. Pe tot cuprinsul patriei noastre au luat ființă numeroase filarmonici, teatre de operă și ansambluri muzicale, iar în Capitală, unde în anii cînd Enescu își compunea nemuritoarele sale rapsodii abia se înfiripa o viață muzicală, astăzi avem patru orchestre simfonice, patru teatre muzicale și șase mari ansambluri folclorice, ale căror concerte și spectacole sînt vizionate de sute de mii de spectatori.

Timp de două săptămîni de azi înainte, în această sală, ca și în altele din București, vor răsuna melodiile nepieritoare ale compozitorilor clasici și contemporani, laolaltă cu lucrările maestrului și ale altor compozitori romîni, iar tinerii interpreți își vor măsura forțele artistice, pentru rîvnitul titlu de laureat al primului concurs internațional „George Enescu".

Dragi oaspeți, artiști consacrați sau începători, noi dorim din toată inima să vă simțiți cît mai bine în țara noastră și în Capitala ei, iar la înapoiere să împărtășiți popoarelor dv., odată cu amintirile de la acest festival, gîndurile de prietenie și pace ale poporului romîn.

Cuvîntul rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei, prim-secretar al Uniunii compozitorilor din R. P. R.

Dragi tovarăși, cinstiți oaspeți,

Muzica romînească trăiește astăzi o înflorire pe care n-a cunoscut-o niciodată pînă acum.

În ansamblul eforturilor care se fac pentru dezvoltarea artei și culturii în Patria noastră, muzicienii romîni se străduiesc să dea artei lor un conținut legat de viața nouă, să cînte și să susțină realizările oamenilor muncii, slujind poporul în mijlocul căruia trăiesc.

Nu mai este posibil să fie abătută din făgașul ei firesc o artă, care la noi și-a croit de la început un drum drept, pe care maeștrii noștri mai mari și mai mici, înaintași și prezenți, au înțeles să meargă. Muzica romînească se înfățișează astăzi ca o împletire a tradiției universale și naționale, cu muzica noastră populară, una din cele mai bogate și interesante din lume.

În acest sens, opera muzicală a lui George Enescu reprezintă un moment în care aceste trei lucruri se întîlnesc și se afirmă în chipul cel mai înalt și mai fericit.

În procesul de dezvoltare a muzicii noastre culte, apariția lui Enescu constituie un salt hotărîtor, care ne ridică și ne situează deodată în rîndul marilor tradiții și realizări muzicale ale timpului de față, și o demnă intrare în muzica universală.

De pe această platformă, zborul generațiilor viitoare devine mult mai ușor și mai sigur de izbîndă.

Enescu a apărut într-o vreme cînd muzica noastră cultă ieșea din faza dezvoltării corale și căuta drum spre simfonism. Procesul de tranziție era întîrziat și destul de greu. Încercările meritorii ale cîtorva compozitori erau înfrînte de indiferența și împotrivirea unui public snob, care subestima din principiu totul și se îndoia de viitorul și de dezvoltarea muzicii noastre.

La tot pasul, plăpînda artă era pîndită de pericolul înstrăinării față de sufletul poporului și de aspirațiile lui. Pentru aceasta, exemplul lui Enescu a fost magnific. Deși trăind o bună parte din viață în străinătate, deși prieten cu cei mai de seamă reprezentanți ai curentelor muzicale atît de diverse, care au frămîntat începutul secolului nostru, deși găsește această situație grea în țara lui, Enescu nu cade, nu rătăcește pe drumuri nefirești, nu e prins și măcinat fără rost. El triumfă. Primele compoziții mari : Poema romînă și Rapsodiile sînt drapelul unui crez și al unei lupte, în care chiamă în ajutor forțele poporului său. Prin graiul muzical al acestuia el vorbește de acum cu prestanță lumii întregi.

Pentru cît de bogat a împlinit acest om destinele muzicii romînești și pentru îndemnurile pe care le-a dat muzicienilor noștri prin talentul, măiestria și munca sa fără preget, ne mîndrim cu George Enescu în sensul celui mai nobil și avîntat patriotism și îl simțim permanent alături, integrat vieții noastre și contopit cu gîndurile, idealurile și eforturile de fiecare zi.

Pentru lumina pe care a revărsat-o asupra acestui colț de pămînt și culturii lui — umbrită multă vreme de împrejurări care i-au stat împotrivă — îi sîntem recunoscători omului care a purtat faima geniului muzical al poporului nostru, într-o vreme, cînd prea puțini știau cine sîntem.

*

N-a putut fi pînă acum sărbătoare mai mare pentru muzica romînească decît aceasta, care începe astăzi și care se leagă de numele lui George Enescu. Ea reprezintă cinstirea pe care statul o acordă muzicii noastre și unuia dintre cei mai mari artiști ai săi. De aici, începînd, se statornicesc pentru viitor în țara noastră, competițiile muzicale internaționale.

Ne-am străduit ca aceste manifestări să fie demne de tradiția pe care George Enescu a stabilit-o aici. Născut pe acest pămînt, el s-a legat pentru totdeauna de el și de oamenii lui. Deși plecat de mic copil în lume, el s-a întors întotdeauna între ai săi. În acest oraș, în această sală, Enescu a cîntat pentru toți, a dirijat, și-a prezentat compozițiile. El a colindat țara în lung și-n lat, cercetînd orășelele uitate, cunoscînd și iubind oamenii, sfătuind, îndrumînd și susținînd multe generații de muzicieni romîni. Pentru aceasta îl simțim pe Enescu atît de aproape de noi toți. Tradiția întemeiată de el trebuie ridicată la valoarea unei etape, de la care pornesc avînturile muzicii noi romînești și începe prestigiul ei în lume.

George Enescu rămîne una dintre cele mai complexe personalități muzicale contemporane. Opera sa muzicală reprezintă un aport însemnat adus patrimoniului muzicii universale și devine pe zi ce trece un bun la îndemîna tot mai multor oameni.

Faimoasele lui Rapsodii au făcut de mult înconjurul lumii, magistrala operă „Oedip" trebuie să-și cîștige pe toate scenele locul pe care îl merită, Sonata III-a de vioară se cuvine să intre în repertoriul permanent al tuturor virtuoșilor.

Pentru popularizarea operei și figurii acestui mare compozitor contemporan, concursul și festivitățile muzicale organizate pentru prima dată la noi în acest an reprezintă o acțiune admirabilă, pornită din recunoștință și patriotism.

Dar aceste manifestări, cu adîncă semnificație culturală pentru țara noastră, nu pot rămîne desprinse de realitatea pe care o trăim. Ele se înscriu pe linia eforturilor celor mai arzătoare, în lupta pentru cunoaștere, prietenie, pace, progres, omenie și viață mai bună.

Oameni ai muzicii din țară și din străinătate, strînși zilele acestea în București, se alătură luptei pentru realizarea acestor înalte deziderate și fac din arta lor balsam, îndemn și susținere pentru toți oamenii de bine.

În numele muzicienilor noștri, aduc un cald și prietenesc salut tuturor participanților la aceste manifestări muzicale internaționale.

Tinerilor concurenți și interpreți le urez succes. Prin talentul și măiestria lor, opera lui Enescu trebuie să-și găsească locul cuvenit și să trăiască alături de marile capodopere ale muzicii.

Aduc mulțumiri și exprim recunoștința unanimă a muzicienilor noștri, pentru conducătorii acestei țări, care, în numele poporului romîn iubitor de frumos, au împlinit această importantă datorie față de cultura și muzica romînească.

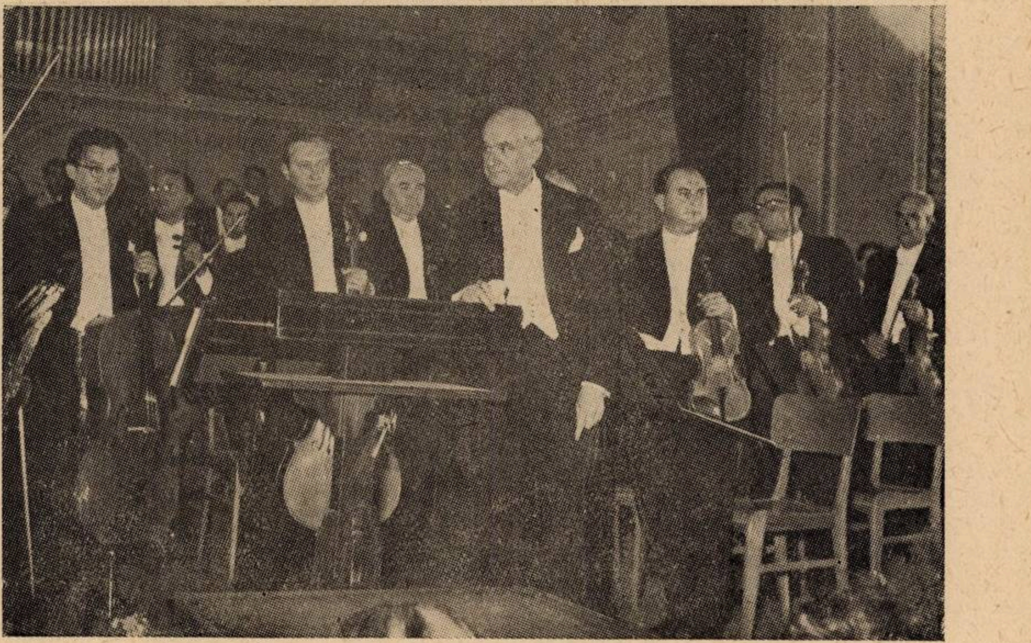
Cuvîntul acad. Athanase Joja, vice-președinte al Consiliului de Miniștri, ministrul Învățămîntului și Culturii

Inaugurăm primul Festival și Concurs internațional de interpretare muzicală care poartă numele celui mai mare muzician romîn, George Enescu.

Salutăm cu bucurie prezența în mijlocul nostru a personalităților muzicale cunoscute și apreciate în întreaga lume, — precum și a tinerilor pianiști și violoniști care așteaptă cu emoție ca, în zilele ce vor urma, să-și măsoare forțele în cea mai pașnică dintre întreceri : întrecerea artistică. Sîntem convinși că, nu peste multă vreme, numele multora dintre concurenții de astăzi va străluci cu glorie pe firmamentul artei muzicale interpretative și vom fi mîndri că la consacrarea lor a contribuit și primul concurs internațional „George Enescu".

Marele interes pe care acest festival și concurs îl suscită, nu numai în țara noastră ci și peste hotare, se oglindește în participarea bogată a tinerilor interpreți înscriși la concurs ca și a membrilor din juriu și a invitaților sosiți din toate colțurile lumii. Ecoul larg al acestei manifestări muzicale dovedește printre altele și înalta prețuire a geniului marelui nostru George Enescu. Într-adevăr, puține sînt cazurile cunoscute în istoria muzicii, ca într-un singur om să se întrunească atîtea daruri duse la o asemenea desăvîrșire : compozitor, dirijor, violonist, pianist, pedagog.

Maestrul George Georgescu și membrii orchestrei Filarmonice „George Enescu", mulțumind publicului la concertul de deschidere a Festivalului.



Creația compozitorului George Enescu, începînd de la Poema romînă și cele două Rapsodii devenite clasice, pînă la ultimele sale lucrări, reprezintă drumul unui mare artist legat prin mii de fire de frumusețea locurilor natale, de viața și aspirațiile poporului său, de minunatele sale comori folclorice.

În același timp, datorită mesajului adînc uman, optimismului și încrederii în forțele creatoare ale omului, opera enesciană atît de profund națională, are și un larg caracter universal, ea reprezentînd una dintre cele mai însemnate contribuții pe care poporul romîn a adus-o culturii omenirii.

Într-adevăr, anii confirmă din ce în ce mai mult faptul că George Enescu este una din cele mai mari personalități muzicale ale acestui veac. În aceste ultime decenii, cînd atîția compozitori de mare talent, influențați de orientări antipopulare, abstracționiste, și-au cheltuit forțele creatoare pe drumuri care nu o dată i-au dus la impasuri, Enescu a știut să rămînă fidel idealurilor artei umaniste legate de popor. El a cucerit pentru arta muzicii noi domenii de simțire, a îmbogățit-o cu noi mijloace și posibilități de expresie, rămînînd în același timp profund legat de sufletul și înțelegerea celor mulți. „Arta pornește din inimă și se adresează inimii", spunea el, formulînd prin aceasta însuși crezul său artistic.

Unii mari artiști conștienți de însemnătatea și trăinicia prin veacuri a operei lor, obișnuiesc a spune : „Exegi monumentum" — „Mi-am înălțat un monument". Enescu a fost la rîndul său conștient că prin tot ce a creat a durat un monument falnic, dar acest monument el îl ridica întru slava poporului din care ieșise. „Tot ce mi-a rămas ca forță și energie — spunea el la un an înainte de moarte — le consacru pentru creațiunile mele muzicale, cu care am înțeles să slujesc neamul nostru romînesc". Și-a iubit într-adevăr patria cu o ardoare pe care depărtarea n-a făcut decît s-o întețească. Spunea Enescu nu cu mult înainte de a pleca dintre cei vii : „Mă gîndesc tot timpul la țară, sînt cu tot sufletul alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine, am o singură dorință : să viu în țară". Dorința el nu și-a mai putut-o îndeplini: moartea i-a curmat nemiloasă firul vieții. Dar în sufletul poporului flacăra amintirii sale a prins a arde și mai puternic trezindu-i îndreptățită mîndrie și întărindu-i conștiința propriei sale valori. Noi, romînii, vedem în Enescu pe artistul care a adus o contribuție imensă la afirmarea artei romînești pe plan internațional, și nu numai artei, dar, în general, a vitalității spirituale și capacității creatoare a acestui popor. Astăzi cînd cultura romînească se află într-o înflorire fără precedent, această reflecție își dovedește, în perspectiva timpului trecut, deplina justețe și forță de previziune.

În țara noastră cinstirea personalităților luminoase ale artei și culturii constituie o problemă de stat, un obiectiv important în cadrul politicii noastre culturale.

Alături de alte figuri ale literaturii, artei plastice, muzicii și științelor, George Enescu, întemeietorul simfonismului romînesc, este prețuit de poporul nostru muncitor, iar creația sa constituie o pildă pentru toți muzicienii romîni, compozitori și interpreți. Alături de înființarea muzeelor George Enescu de la București și Dorohoi, de restaurarea casei sale natale din satul care azi îi poartă numele, de editarea în tiraje mari a operelor sale, de interpretarea frecventă a lucrărilor sale în cadrul concertelor simfonice și de cameră, al celor 19 orchestre simfonice și al emisiunilor radiofonice din Republica Populară Romînă, de acordarea burselor de stat „George Enescu" celor mai talentați studenți ai Conservatoarelor, Festivalul și Concursul internațional constituie încă o mărturie a acestei prețuiri. De asemenea acestor fapte li se alătură premiera operei „Oedip" care va încheia seria manifestărilor închinate geniului enescian.

CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL
GEORGE ENESCU
BUCUREŞTI 1958

Membrii prezidiului festivităţii de deschidere a primului Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu“

Avem încredere că asemenea întîlniri şi manifestări artistice slujesc cauzei întăririi păcii, că muzica, cea mai universală dintre arte, serveşte la apropierea popoarelor.

Sîntem adînc convinşi că această reuniune de talente va reprezenta un bun prilej de cunoaştere şi prietenie reciprocă, de întărire a legăturilor culturale dintre ţara noastră şi celelalte ţări.

Inaugurarea Muzeului George Enescu

La 2 septembrie a. c. a avut loc transmisia prin postul nostru de televiziune, de la Casa Muzeu „George Enescu“. Au fost prezentate spectatorilor sălile muzeului conţinînd însemnate vestigii ale vieţii şi activităţii marelui fiu al poporului nostru. Cu acest prilej, compozitorul Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. R. a rostit următorul cuvînt:

Cînd gîndesc la George Enescu, am impresia că l-am cunoscut de întotdeauna şi că-l întîlnesc la tot pasul, în viaţa şi activitatea mea.

Cu atît mai mult, cînd păşim pragul muzeului închinat lui George Enescu, urmărindu-i din cameră în cameră firul vieţii şi activităţii, ne simţim şi mai aproape de această mare personalitate a muzicii contemporane, fiu al poporului nostru.

În încăperile acestea s-au adunat prin dragostea şi ostenelile unor prieteni, prin grija deosebită şi sprijinul neprecupeţit al Statului nostru, fărîme din viaţa lui George Enescu. O viaţă, care începe abia pîlpîind, undeva în fundul Moldovei, într-o căsuţă cu prispă de lemn, cu horn în care se învăluie vîntul de nord, răbufnind în spaime de poveste, cu lună de cleştar care sărută prin fereastră copiii adormiţi, cu pîrâul în fundul grădinii şi toamna, cu păsări călătoare în asfinţit... Întocmai cum le cîntă Enescu, pe toate, în „Impresiunile din copilărie“.

Pe uliţele pline de praf, care urcă printre colinele potolite, l-a întîlnit Enescu pe lăutarul satului. În ograda cu troscot, a auzit el taraful şi a văzut moldovenii învîrtind hora. Aici a atins el pentru prima dată strunele şi a simţit fiorul muzicii. Aici şi-a început viaţa, aici s-a legat pentru totdeauna cu pămîntul care l-a zămislit. De aici a plecat la Iaşi, apoi la Bucureşti, apoi la Viena, apoi la Paris şi în toată lumea. Aici s-a întors în fiecare an, o viaţă întreagă, ca o pasăre călătoare, credincioasă obiceiului, pînă la călătoria din asfinţit...

*

E puţin ce expune muzeul, faţă de o activitate extraordinară şi în permanentă ascensiune şi faţă de o viaţă în frămîntare, fără preget şi muncă fără tihnă; dar e destul pentru a lega laolaltă verigile importante ale vieţii uneia din personalităţile muzicale cele mai complexe ale timpului nostru.

Sînt sugestiv evocate copilăria, studiile strălucite, primele succese, lupta, emoţiile, iubirea lui *de oameni, dragostea permanentă și dorul de țară, prietenii și colaboratorii, munca îndîrjită, turneele neîntrerupte — violonistul, pianistul, șeful de orchestră, pedagogul, compozitorul — marele muzician al țării și al lumii întregi, căruia i se acordă azi în patria lui toată dragostea și cinstirea care i se cuvine.*

Cu ultima vitrină se sfîrșește și firul vieții unui om care a fost și va rămîne întotdeauna lîngă inima poporului romîn. Emoția însă crește, te urmărește după ce părăsești ultima încăpere și rămîne adînc înfiptă în suflet pentru totdeauna.

*

Am putut să fiu, ultimii trei ani la rînd, lîngă mormîntul lui George Enescu, la Paris. În liniștea însorită, tulburată numai de vîntul rătăcitor și de trilul mierlelor, l-am simțit întotdeauna aproape pe George Enescu.

Deasupra ochilor se ține o lespede simplă. Dar sînt sigur că el privește peste munți și ape, peste sate și orașe, peste toată lumea pe care a colindat-o, peste zbuciumul de care acum se odihnește — departe în zare, pînă la căsuța din fundul Moldovei — pînă la zorile de unde și-a luat zborul, ca o pasăre călătoare în viață și în lume și unde ar fi dorit să se întoarcă, între ai săi.

*

Dincolo de ușile care străjuiesc amintirile despre George Enescu, gîlgîie viața, mai departe. O viață nouă, plină, puternică. Uniunea Compozitorilor își desfășoară activitatea sub același acoperiș cu muzeul „George Enescu". E un simbol al continuității această însoțire, o legătură a tradiției cu prezentul, un acord dintre cinstirea pe care o dăm înaintașilor și datoria pe care o avem de a susține eforturile celor care duc azi mai departe muzica noastră.

Sala de audiții și cenacle, secțiile de creație, biblioteca, fonoteca, discoteca, Fondul Muzical, toate acestea aparțin Uniunii Compozitorilor. Alături de muzeul închinat vieții și activității marelui muzician al țării noastre, urmașii se frămîntă, discută noile compoziții și probleme ale muzicii, învață să cinstească moștenirea și memoria celor care au înălțat muzica romînească, printre care George Enescu este cel mai mare.

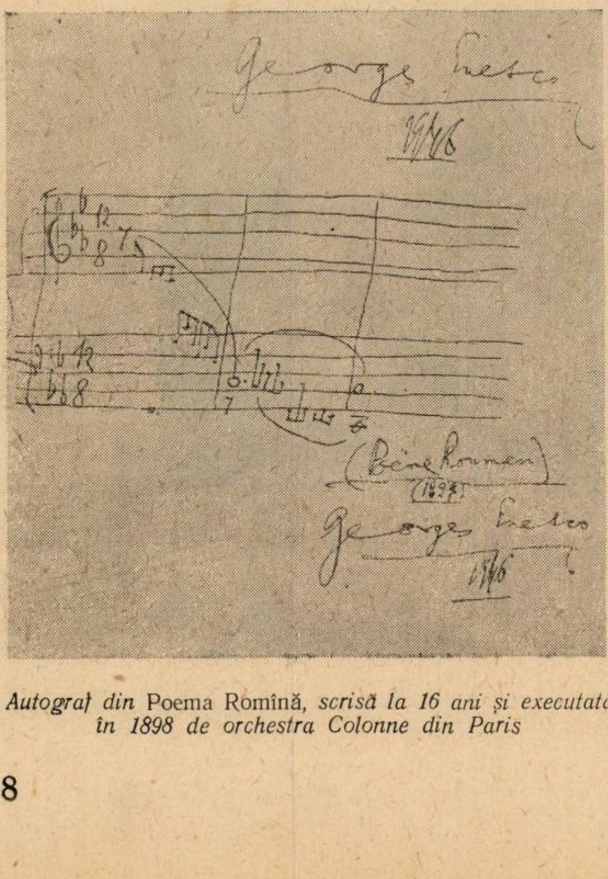
Sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și al Muzeului George Enescu din București

Inflăcăratul patriotism al lui George Enescu

de J.-V. PANDELESCU

In lumina mărturiilor și a documentelor ce se adună necontenit, George Enescu apare cu tot mai multă evidență drept întruchiparea desăvîrșită nu numai a muzicianului complex, multilateral, cum puțini se află în istoria muzicii, dar și a artistului-cetățean, a înflăcăratului patriot, care a înțeles să-și servească mai presus de orice țara și poporul din mijlocul căruia răsărise, prin mijlocirea, cum însuși spunea, a armelor sale: „pana, vioara și bagheta“.

Enescu și-a sorbit seva creatoare de pe plaiurile-i moldovene atît de dragi. „Am crescut în aer liber — povestește în memoriile sale — în mijlocul ființelor și plantelor, avînd sub ochi, cît ținea zarea, cîmpurile cu grîu, cu orz, cu ovăz și porumb...“ Amintirea acestor lanuri nesfîrșite ce unduiau în bătaia vîntului sub soare, a horelor țărănești de la Cracalia învîrtite de flăcăii sprinteni, a vestitului violonist Lae Chioru și a altor lăutari meșteri, avea să stăruie veșnic în mintea lui George Enescu, să alcătuiască acea pînză de fond de imagini pe care a purtat-o cu sine de-a lungul întregii sale vieți. George Enescu s-a simțit pînă în străfundurile firii sale, oriunde s-a aflat, atașat puternic de pămîntul și oamenii țării. Această legătură puternică apare permanent în creația sa, în toată munca artistică pe care a desfășurat-o. Cu acea precocitate rară a talentului, el nota pe coperta unuia din primele sale manuscrise: „Pămînt romînesc“ — „operă pentru vioară și pian de George Enescu, compozitor romîn, în vîrstă de cinci ani“... Poate fi oare ceva mai grăitor pentru simțămintele, în germene, ale marelui muzician de mai tîrziu, decît această afirmare atît de timpurie?



Autograf din Poema Romînă, *scrisă la 16 ani și executată în 1898 de orchestra Colonne din Paris*

La 16 ani, aflîndu-se departe de țară, în inima Franței, George Enescu, care se adăpase deja la izvoarele culturii muzicale apusene, ale Vienei și Parisului, dă la iveală prima sa compoziție de răsunet, care nu oglindea însă, altceva, decît pămîntul și oamenii pe care îi lăsase departe dar pe care îi purta permanent, ca pe un talisman, în cugetul și simțirea sa: *Poema romînă* — o evocare plină de poezie a vieții îndepărtatului sat moldovenesc, cu mireasma serilor de vară și a zilelor de sărbătoare, cu ecourile cîntului din fluier al păstorilor și suspinul nostalgic al străvechei doine a poporului...

Lucrarea aceasta a cucerit dintr-o dată pe muzicieni ca și pe amatori. Examinînd manuscrisul *Poemei* cu toată severitatea, cu ochiul său de vultur, Camille Saint-Saëns i-a spus atunci lui George Enescu, îmbrățișîndu-l: „Este bine; știi ce vrei!“

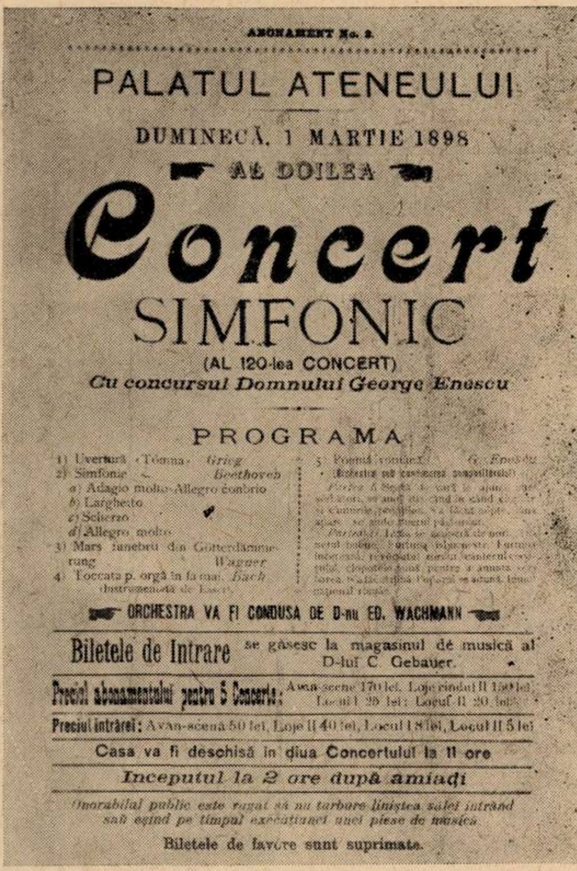
Cu legitimă mîndrie patriotică Enescu își vede, la nici 17 ani, „Poema romînă“ figurînd cu litere mari, luminoase, pe afișele pariziene de concert. Executată sub bagheta dirijorului Edouard Colonne, la 6 apoi din nou la 27 februarie 1897, „Poema romînă“ avea să figureze în repertoriul concertelor pariziene atrăgînd atenția tuturor asupra acestui colț de pămînt cîntat cu dragoste de valorosul sol al poporului romîn.

Viața de la țară, atît de scumpă lui George Enescu, în melodiile populare, lăutărești, pe care le-a sorbit cu nesaț din primii ani ai copilăriei, au constituit nu mult după aceea, în anii 1901 și 1902, substanța Rapsodiilor sale. În Rapsodia I-a, intrată de multe decenii în repertoriul universal al concertelor, George Enescu a realizat incomparabil mai mult decît o simplă prezentare, la un înalt nivel componistic, a unor dansuri populare romînești și cunoscute cîntece lăutărești. El a redat însuși sufletul nobil, viața tumultuoasă, avîntată a poporului nostru, după cum Rapsodia a II-a, datorită forței expresive specifice a melodiilor — ca de pildă „Pe o stîncă neagră“ — datorită caracterului liric și pe alocuri profund dramatic al lucrării, apare drept o evocare însuși a trecutului istoric romînesc. Ancorate profund în viața populară pe care o concentrează și o exprimă în forme direct accesibile, Rapsodiile lui George Enescu concepute într-un spirit de înflăcărat patriotism, de dragoste față de popor, au făcut cunoscută muzica noastră întregii lumi.

Această legătură cu patria, cu viața poporului, apare la tot pasul în creația lui George Enescu. Rînd pe rînd sonatele sale, îndeosebi sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular romînesc" (1926), suita a III-a „Sătească" pentru orchestră (1938), suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie" (1940) dovedesc atît prin izvorul inspirației cît și caracterul creației, aderența intimă a compozitorului la viața poporului. Enescu introduce cu o mare măiestrie în lucrările sale această viață populară. Așa, bunăoară, în finalul sonatei a doua în fa minor pianul execută o adevărată „țiitură" de țambal, în stilul tarafelor lăutărești atît de dragi compozitorului, după cum în partea a doua a sonatei a treia aduce acea atmosferă de cîntec doinit și de baladă, ale căror accente răscolitoare grăiesc despre dorul de patrie, despre frumusețea meleagurilor moldovene. Vorbind unui critic francez despre această mișcare, Enescu declara: „Iată cum simt din punct de vedere muzical atmosfera cîmpiei romînești în noapte". Și el adăuga că, „în același spirit este finalul sonatei în fa diez minor pentru pian". Ritmica dansurilor învîrtejite și tumultuoase, ori a horelor bătrînești potolite, lente, unele isonuri ca de cimpoi, ca și sferturile de ton proprii cîntului lăutarilor noștri, apar în Sonata a III-a pentru vioară și pian a lui George Enescu cu tot complexul lor profund evocator al vieții populare, tot așa cum în suita „Impresii din copilărie" o imagine ca „cerșetorul", pusă alături de „lăutarul", „pasărea în colivie" sau „vîntul suflă în horn", realizate cu un emoționant realism al expresiei, dovedesc dincolo de dragostea compozitorului față de viața simplă, rustică pe care o trăise, copil fiind, în satul unde își avea obîrșia, faptul că nu o idealiza cîtuși de puțin.

Enescu și-a iubit țara, poporul și muzica romînească cu o nestinsă pasiune, pînă la moarte. Animat permanent de cel mai luminat patriotism, el a fost artistul militant care prin mijlocirea creației sale și a strălucitei sale arte interpretative a făcut cunoscută, departe peste hotare, muzica romînească. La Paris, Enescu a prezentat cu imensul prestigiu de care se bucura personal în toate cercurile muzicale, nu numai creația sa dar și aceea a o seamă de compozitori ca Stan Golestan, Alfred Alessandrescu, Marcel Mihalovici, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Nonna Otescu, Sabin Dragoi, Theodor Rogalski ș. a., ținînd chiar conferințe despre muzica romînească — ca de pildă cea din 27 mai 1927, în cadrul concertului de muzică de cameră organizat de Școala Normală de Muzică. Douăzeci de ani mai tîrziu (19 octombrie 1947), George Enescu nu ezita să se suie, în ciuda vîrstei sale înaintate, pe estrada sălii de concert, pentru a da, în cadrul concertelor Colonne, o interpretare dintre cele mai autentice Concertului pentru vioară și orchestră al lui Stan Golestan.

Este notorie, de asemenea, susținuta activitate de popularizare a muzicii romînești pe care a făcut-o cu prilejul turneelor sale de concerte în America. In anii 1937, 1938, 1950, Enescu a dirijat orchestrele din Filadelfia, Boston și New-York, iar în anul 1946 Orchestra Simfonică a U.R.S.S., introducînd în programele de concert după obiceiul său și muzica romînească al cărei strălucit propagandist nu a încetat o clipă să fie.



ABONAMENT No. 2.

PALATUL ATENEULUI

DUMINECĂ, 1 MARTIE 1898

AL DOILEA

Concert
SIMFONIC
(AL 120-lea CONCERT)
Cu concursul Domnului George Enescu

PROGRAMA

1) Uvertură «Toamna» Grieg
2) Simfonie Beethoven
a) Adagio molto-Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto
3) Mars funebru din Götterdämmerung Wagner
4) Toccata p. orgă în fa maj. Bach
5) Poemă română G. Enescu

ORCHESTRA VA FI CONDUSA DE D-nu ED. WACHMANN

Biletele de Intrare se găsesc la magasinul de musică al D-lui C. Gebauer.

Preciul abonamentului pentru 5 Concerte: Avan-scene 170 lei, Loje rîndul II 150 lei, Locul I 25 lei; Locul II 20 lei.

Preciul intrărei: Avan-scenă 50 lei, Loje II 40 lei, Locul I 8 lei, Locul II 5 lei

Casa va fi deschisă în dïua Concertului la 11 ore

Inceputul la 2 ore după amiadï

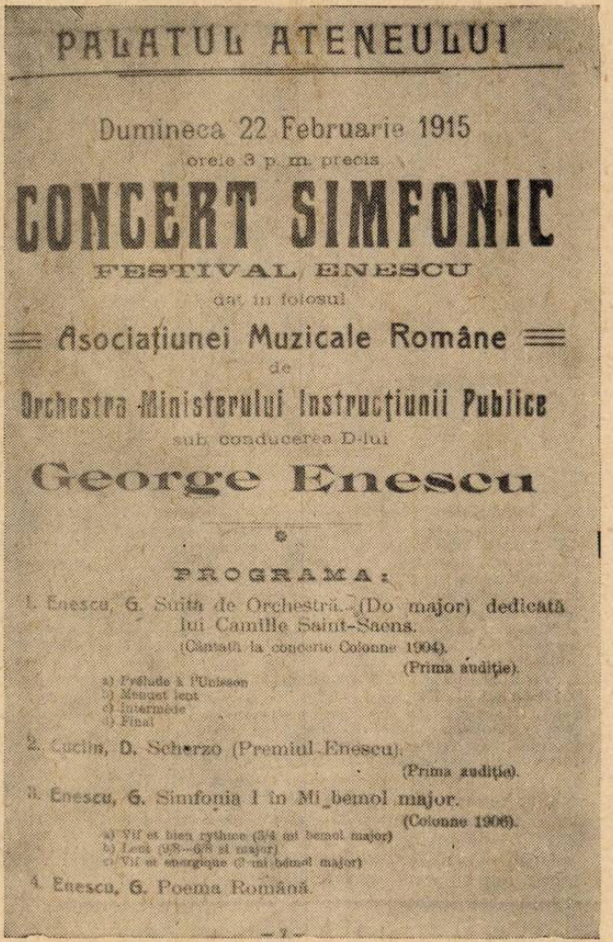
Onorabilul public este rugat să nu turbure liniștea salei intrând saŭ eșind pe timpul executărei unei piese de musică

Biletele de favore sunt suprimate.

Programul concertului simfonic în care s-a cîntat în primă audiție la București Poema Romînă, *sub conducerea compozitorului*

Marele muzician se simțea însă invincibil atras de patria sa, de poporul ce îi era atît de drag, de meleagurile unde copilărise. Este demn de subliniat faptul că la Paris, unde își desăvîrșise pregătirea muzicală, George Enescu nu se simțea — sufletește vorbind — „la el acasă". „Parisul era prea cerebral pentru mine, — scrie compozitorul — care rămîneam, în ciuda atîtor kilometri străbătuți, copilul tandru și încăpățînat ce văzuse lumina zilei, acolo departe, în cîmpia romînească..." Și fapt este că, după lungile și obositoarele sale turnee, Enescu se îndrepta totdeauna spre țară, spre limanul mult dorit menit să-i potolească dorul de pămîntul natal. Acest fiu al pămîntului romînesc lăsa bucuros totul la o parte, pentru a veni să-și petreacă vacanțele, să se odihnească, în țara sa. Liveni, Sinaia, Tețcani reprezentau în ochii muzicianului promisiuni de liniște, de studiu și bucurie, de comuniune cu poporul său.

Odată ajuns în țară, interesul pe care îl purta ridicării celor mulți către cultură și artă, către



PALATUL ATENEULUI

Dumineca 22 Februarie 1915
orele 3 p. m. precis

CONCERT SIMFONIC

FESTIVAL ENESCU
dat în folosul
Asociațiunei Muzicale Române
de
Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice
sub conducerea D-lui
George Enescu

PROGRAMA:

1. Enescu, G. Suita de Orchestră (Do major) dedicată lui Camille Saint-Saens.
(Cântată la concerte Colonne 1904).
(Prima audiție).
a) Prélude à l'Unisson
b) Menuet lent
c) Intermède
d) Final
2. Cuclin, D. Scherzo (Premiul Enescu).
(Prima audiție).
3. Enescu, G. Simfonia I în Mi bemol major.
(Colonne 1906).
a) Vif et bien rythmé (3/4 mi bemol major)
b) Lent (9/8—6/8 si major)
c) Vif et energique (2 mi bémol major)
4. Enescu, G. Poema Română.

— 1 —

Programul concertului simfonic al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, în care s-a executat Scherzo *de D. Cuclin, prima lucrare distinsă cu premiul „George Enescu".*

muzică, nu-i da însă răgazul să se odihnească. După scurte popasuri în locurile sale dragi, strălucitul mesager al celei mai înalte arte interpretative pleca — pelerin discret mînat de o nobilă flacără interioară — să-și dăruiască arta cu o fervoare de apostol nenumăraților amatori de muzică, masei mari a ascultătorilor.

Așa l-am revăzut, o dată, pe maestrul, în anul 1931, într-un orășel de pe malurile Dunării, la Turnu-Măgurele. Enescu, a cărui modestie era proverbială, a descins la gară din clasa... II-a, nedespărțit de vioara sa. Elevi și profesori, oamenii simpli ca și cărturarii orașului, l-au primit și întovărășit pe Enescu ca pe un mag, căci gloria sa, cunoscuta-i bunătate, dragostea și dezinteresarea cu care își dăruia arta îl făceau să fie iubit și prețuit chiar și de cei ce nu-l văzuseră sau auziseră vreodată. Maestrul a interpretat atunci, acompaniat la pian de Nicu Caravia, unul din nenumăratele sale programe: „La Folia" de Corelli, Romanța în fa de Beethoven și Sonata de Franck, apoi Menuetul de Pugnani-Kreisler, Melodiile lăutărești de Sarasate ș. a. — ascultate toate de o mulțime imensă, cu o adevărată evlavie. Au urmat apoi suplimentele oferite de maestru cu generozitatea-i cunoscută, în entuziasmul de nedescris al tuturora...

Ce îl mîna pe Enescu în peregrinările sale prin orașele și tîrgurile noastre? A spus-o însuși odată: „Chiar dacă într-un colț îndepărtat al țării găsesc un singur ascultător care să guste o partită de Bach, atunci țelul pe care mi l-am propus este atins". Căci acesta era înălțătorul scop al turneelor enesciene prin țară: aducerea celor mai largi mase de ascultători către muzica bună.

Maestrul a urmărit stăruitor și a izbutit să genereze o puternică mișcare în favoarea execuției muzicii simfonice clasice în țara noastră. El a prezentat pentru prima oară la noi, în audiție integrală, capodopere ca Simfonia a IX-a de Beethoven, Damnațiunea lui Faust de Berlioz ș. a., iar în cadrul unor memorabile concerte (20) de vioară date în anul 1916, a înfățișat aproape toate lucrările de seamă ale marelui repertoriu universal pentru acest instrument. George Enescu a dat, împreună cu Alfred Alessandrescu, peste cincizeci de concerte de sonate pentru vioară și pian, cînd a interpretat cele mai importante lucrări ale genului și vom aminti de asemenea prezentarea ciclului integral al cvartetelor de Beethoven. Prin grija și participarea sa directă, personalitatea muzicianului este legată indisolubil de Filarmonica din București, ce-i poartă numele, și unde a desfășurat o bună parte a activității sale artistice.

Unul din marile idealuri ale lui George Enescu a fost acela de a vedea înfiripată o școală muzicală națională. În lumina perspectivei pe care ne-o dă timpul, majoritatea manifestărilor sale ne apar generatoare ale acestui impuls creator în rîndurile compozitorilor noștri. Este de netăgăduit că prețiosul tezaur al creației enesciene a dat cel dintîi exemplu viu al chipului în care muzica formelor complexe poate să exprime — inspirîndu-se din graiul muzical al poporului nostru — viața și năzuințele acestuia. Compozitorii au aflat un permanent îndreptar în lucrările lui George Enescu, care cu o rară dăruire a aplecat urechea la nevoile muzicienilor, ajutîndu-i fără excepție cu sfaturile și recomandările sale. Ani de zile el a primit în camera pe care o ocupa la modestul hotel Bratu de pe Calea Griviței, pe toți cei ce i-au solicitat povața, îndrumarea, ajutorul.

Cînd în decembrie 1920, muzicienii noștri s-au organizat în „Societatea compozitorilor romîni" sub președinția maestrului, acesta a înțeles să ia o parte dintre cele mai active la toate strădaniile lor. De exemplul creator al lui George Enescu ține seama însuși statutul „Societății compozitorilor". În volumul omagial apărut cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de la înființare, se spunea limpede: „Statornicirea năzuinței către o estetică națională — în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — printre mai toți compozitorii noștri, o dovedește aceea a treia sonată pentru vioară și pian în stil popular care l-a așezat pe maestrul Enescu însuși, în fruntea unei școli muzicale romînești".

În sînul „Societății compozitorilor romîni" George Enescu a desfășurat o activitate neobosită acordînd tot sprijinul concertelor în care dirija personal lucrările compozitorilor, urmărind strîngerea legăturilor școalei romînești cu alte școli naționale, contribuind larg la propășirea muzicii noastre atît în țară cît și dincolo de hotarele ei.

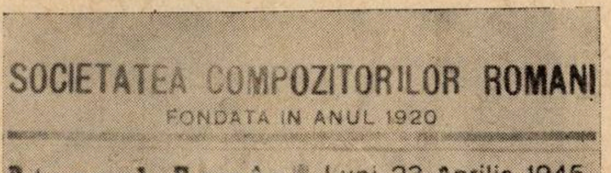
Încă în anul 1912, marele muzician a inițiat crearea unui premiu național care să se acorde anual celor mai bune compoziții romînești. El a purces atunci să dea o serie de concerte al căror beneficiu a alimentat primul fond de premii. Pînă în anul 1916, fondul adunat prin grija și munca sa concertistică atinsese 100.000 lei aur! Acordate de un juriu de muzicieni sub președinția lui George Enescu, aceste premii au reprezentat un categoric stimulent moral și o adevărată consacrare a compozitorilor, iar celor lipsiți de mijloace și un ajutor material. Ținem să subliniem cu tărie nepreţuitul imbold pe care George Enescu l-a dat tuturor compozitorilor noștri, către muzica legată de popor și de creația de cîntece a acestuia.

Marele Enescu nu a precupețit niciodată timpul, atît de necesar creației, ori de cîte ori a fost în joc o idee generoasă, de interes obștesc. Îl vedem astfel dînd o serie de concerte în vederea dotării Ateneului cu o orgă, pentru ridicarea unei statui lui Eminescu și chiar pentru simple scopuri de binefacere, ca de exemplu concerte în folosul șomerilor ori al studenților.

George Enescu a avut o înaltă conștiință despre rolul social, patriotic, al artistului. În timpul primului război mondial, în refugiul din Moldova, el a înjghebat, cu mari sacrificii, la Iași, o orchestră simfonică pe care a condus-o personal, dînd concerte cu regularitate. Adesea maestrul copia cu mîna sa știmele necesare. Aceste concerte cît și recitalurile date în spitale în scopul de a alina durerile răniților și de a le ține ridicat moralul constituie o înălțătoare pildă de dăruire a artei pentru binele celor mulți, pentru patrie. Nimic nu ne poate arăta mai bine grija pe care o avea ca aceste concerte să reprezinte realizări pe de-a-ntregul artistice, decît următoarele rînduri scrise în anul 1918, la Iași, lui Alfred Alessandrescu:

„Scumpe prietene, mi se cere să fac muzică mîine duminică, către orele 5 la centrul de convalescenți al diviziei a patra (la 6—7 km. de aici). Căpitanul Dumitriu, însărcinat cu organizarea acestui lucru, îți va face două rugăminți: mai întîi ca să ai bunăvoința de a cînta cu mine, și în al doilea rînd, ca să stărui pe lîngă gazda d-tale să ne împrumute pianul său, care va fi transportat cu toate onorurile cuvenite și adus înapoi idem. — Mai întîi, e posibil? Dacă nu, voi scîrții singur la vioară... Dacă da, *voi fi foarte fericit ca niște sărmani convalescenți să asculte ceva complet.* (subliniat de noi) Din toată inima, G. Enescu".

Artist cetățean în cea mai desăvîrșită accepțiune a cuvîntului, George Enescu s-a simțit totdeauna solidar cu marile idealuri umanitare, cu năzuințele către libertate ale poporului și cu nevoile de viață ale acestuia, deplîngînd starea de înapoiere în care era ținut de regimurile burghezo-moșierești. După războiul mondial cînd viața noastră artistică se afla într-o oarecare înflorire, dar numai la îndemîna celor înavuțiți, în vreme ce administrația era coruptă, veroasă, orientarea politică, potrivnică intereselor poporului, George Enescu și-a exprimat fățiș reprobarea sa. Iată ce spunea în 1921 în această privință: „Găsesc chiar că, în genere, mișcarea noastră artistică este într-o strigătoare disproporție cu restul vieții noastre sociale. Dacă ar fi administrația și politica romînească la înălțimea mișcării ei artistice, am fi una din țările cele mai fericite..." Și este impresionantă de asemenea prin caracterul ei categoric, atitudinea lui George Enescu de denunțare a stării de mizerie pe care o constata, ca unul care colinda toată țara, în rîndurile poporului: „Cu durere trebuie să constat, afirma George Enescu la 1934 în «Cuvîntul liber», că arta este considerabil înfrînată de formele crizelor economice și sociale. Nu se poate vorbi însă și nici nu trebuie să vină în discuție «asanarea» manifestărilor frumosului, atîta



SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMANI
FONDATA IN ANUL 1920

Ateneul Român
Luni 23 Aprilie 1945
ora 11 a. m. precis

Concert Festiv

pentru sărbătorirea a 25 ani dela înființare

CU CONCURSUL:

Orhestrei
„FILARMONICA"

Dirijată de maestrul
GEORGE ENESCU

PROGRAM

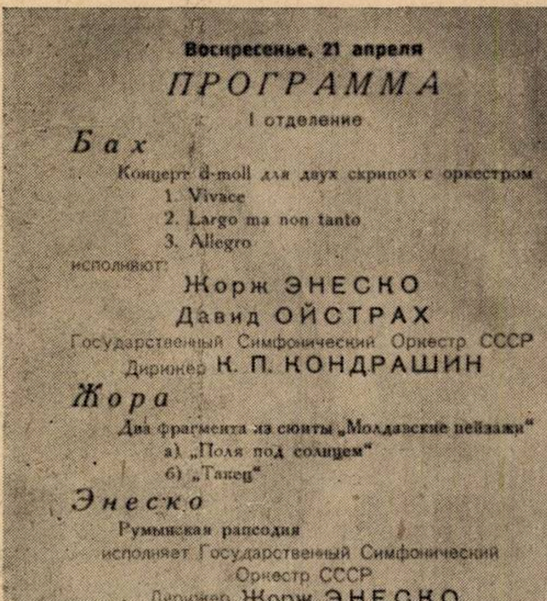
George Enescu
Gheorghe Dumitrescu
Paul Constantinescu
Martian Negrea
Ion Dumitrescu

II

Mihail Jora
Th. Rogalski
Hilda Jerea
Mihail Andricu
Constantin Silvestri

Programul concertului festiv dirijat de George Enescu, la 23 aprilie 1945, cu prilejul sărbătoririi a 25 de ani de la înființarea „Societății Compozitorilor Romîni" vreme cît omenirea nu are ce mînca... Atîta cît lumea e silită să asculte muzica stomacului gol, ea nu poate fi acuzată că rămîne indiferentă în fața unui concert sau a unei poezii... Guvernămintele trebuie să gîndească să asigure lumii mijloacele de subsistență. Numai cu organismele liniștite fizicește se poate continua lupta pentru păstrarea și amplificarea patrimoniului cultural și artistic. Pîine, căldură, educație, iată ce trebuie să asigurăm tuturor oamenilor...“ Poate fi oare ceva mai grăitor pentru poziția fermă a artistului cetățean care a fost George Enescu, pentru sentimentele cu adevărat patriotice față de țara și poporul căruia aparține?

Trăind permanent cu dragostea de țară în suflet și cu acele imagini, despre locurile-i atît de scumpe care făceau, cum am spus, una cu ființa sa, marele muzician nu numai că nu rămînea indiferent — oriunde s-ar fi aflat — la pregătirile de război și de cotropire fasciste, dar el și-a dat — cum se știe — adeziunea totală la acțiunea forțelor democratice din țara noastră ce militau pentru realizarea Frontului popular antihitlerist. Salutînd, în anul 1936, înfăptuirea Frontului Popular în Franța, George Enescu s-a exprimat fără înconjur: „Exemplul Franței, unde au biruit forțele democrației, e de dorit să fie urmat și de țara noastră. Poporul nostru, artiștii noștri n-au decît de cîștigat de pe urma unirii forțelor democratice. Eu salut cu bucurie o asemenea acțiune. Spuneți tuturor că eu sînt pentru victoria rațiunii asupra forțelor care vor să țină țara noastră în întuneric și ignoranță“.



Воскресенье, 21 апреля

ПРОГРАММА

I отделение

Бах

Концерт d-moll для двух скрипок с оркестром

1. Vivace
2. Largo ma non tanto
3. Allegro

исполняют:

Жорж ЭНЕСКО

Давид ОЙСТРАХ

Государственный Симфонический Оркестр СССР

Дирижер Н. П. КОНДРАШИН

Жора

Два фрагмента из сюиты „Молдавские пейзажи“

а) „Поля под солнцем“

б) „Танец“

Энеско

Румынская рапсодия

исполняет Государственный Симфонический Оркестр СССР

Дирижер Жорж ЭНЕСКО

II отделение

Чайковский

Четвертая симфония f-moll

1. Andante sostenuto. Moderato con anima
2. Andantino in modo di canzona
3. Scherzo. Pizzicato ostinato. Allegro
4. Finale. Allegro con fuoco

исполняет Государственный Симфонический Оркестр СССР

Дирижер Жорж ЭНЕСКО

Programul concertului dat la Moscova la 21 aprilie 1946, în care George Enescu a dirijat Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S. și a cîntat, alături de David Oistrah concertul pentru două viori și orchestră de J. S. Bach

Dintr-un sentiment cu adevărat patriotic, el s-a aflat printre cei dintîi care acum aproape un sfert de veac au militat pentru apropierea noastră de Uniunea Sovietică și de cultura înfloritoare a poporului sovietic. După eliberarea patriei noastre, George Enescu a fost primul semnatar al actului de constituire al Secției muzicale a Asociației pentru strîngerea legăturilor noastre de prietenie și colaborare cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.). Ne amintim ca acum, voioșia cu care luînd condeiul, s-a întors către toți cei ce eram prezenți proferînd străvechea urare romînească: „Să fie într-un ceas bun...“ Gîndul său se îndrepta de data aceasta către binele poporului nostru. „Arlus — a scris Enescu cu prilejul celei dintîi sărbătoriri libere în țara noastră a zilei muncii (1 Mai 1945) — această asociație pentru strîngerea legăturilor cu Rusia Sovietică, avînd ca scop cunoașterea mutuală a însușirilor ruse și romîne, va putea, de acord cu marea noastră vecină, ajuta la ridicarea nivelului moral, la dezvoltarea sentimentelor de bunătate activă bazată pe înțelegerea nevoilor și suferințelor omenirii, la îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului care aduce alinare. Arlusul are o nobilă menire“.

De altfel, cel dintîi care și-a dăruit arta cu dragoste în acest sens a fost însuși maestrul. El a primit și îmbrățișat cu o sinceră afecțiune pe solii artei sovietice, David Oistrah, Lev Oborin, Daniil Șafran, membrii cvartetului Vuillaume, Marina Kozolupova, Iurii Briușkov, dînd manifestațiilor artistice și colaborării cu acești remarcabili interpreți strălucirea unor zile de sărbătoare și contribuind astfel la întărirea prieteniei dintre poporul nostru și cel sovietic.

Pe de altă parte, vizita făcută de George Enescu în Uniunea Sovietică și concertele pe care le-a dat au stîrnit o mare admirație în rîndurile muzicienilor sovietici, exprimată de A. Haciaturian, V. Muradeli, V. Iampolski, D. Oistrah ș. a. în cei mai elogioși termeni. La rîndul său, George Enescu, întors în țară, ne-a împărtășit prin grai și scris, sentimentele sale de gratitudine pentru strălucita primire făcută și de prețuire față de viața sovietică și față de „cultul frumosului care — a scris atunci maestrul — se practică pe scară largă în U.R.S.S. în mod serios, bazat pe merite și muncă...“ Au fost tot atîtea temeiuri de cunoaștere reciprocă cu răsunet adînc în conștiința tuturor și care au dus la cimentarea prieteniei romîno-sovietice. De altfel, pentru poporul rus, George Enescu a avut, din tinerețe, o deosebită prețuire. Încă în anul 1909 fiind la Petersburg într-un turneu de concerte, el a trimis o scrisoare tatălui său (scrisoare aflată astăzi la muzeul „George Enescu") în care spune, între altele, următoarele: „Ruşii serviabili, popor cu viitor... Caracterul rusului: calmul şi politeţea, ţarul foarte nepopular". Aceste observaţii, făcute în stilul lapidar şi direct, caracteristic lui G. Enescu, sînt profund grăitoare pentru gîndurile şi sentimentele sale faţă de marele popor vecin şi prieten.

Dragostea sa fierbinte pentru popor, atitudinea, ţinuta sa de adevărat patriot şi ataşamentul său faţă de viaţa cea nouă din ţara noastră s-au vădit cu prisosinţă în absolut toate împrejurările cînd Enescu da concerte în vremea din urmă, peste hotare. Este ştiut că în 1946, George Enescu, care se afla la New-York, a acceptat, în semn de solidaritate cu spiritul vieţii noi din ţara noastră, să candideze pe listele Frontului Democraţiei Populare.

Călătorind în turnee de concerte în America, în iarna care a urmat secetei din Moldova, Enescu a trimis în ţară drept ajutor celor loviţi de această calamitate, toate sumele de bani rezultate din mai multe concerte. El şi-a exprimat cu acel prilej indignarea faţă de calomniile debitate la Cleveland şi Detroit în cercuri reacţionare pe seama situaţiei din ţara noastră.

Este cunoscută de asemenea, solidaritatea manifestată de George Enescu faţă de regimul de democraţie populară, în cunoscuta împrejurare relatată mai pe larg de academicianul Mihail Ralea, cînd fostul rege Mihai şi-a anunţat participarea la concertul dat de George Enescu la Washington cu condiţia însă ca maestrul să refuze (!...) invitaţia legaţiei romîne la un dejun. Maestrul a răspuns cu demnitatea ce-l caracteriza că în nici un caz nu poate refuza o asemenea obligaţie de onoare — drept care fostul rege nu a mai venit la concert...

Ultimii ani ai vieţii şi i-a trăit la Paris, bolnav, mistuit de dorul de ţară. Cu cîteva luni înaintea morţii, George Enescu a făcut muzicienilor Serafim Antropov şi Sergiu Comissiona care l-au vizitat acolo, o mişcătoare spovedanie: „Sper că, după ce în curînd voi fi scăpat de contractul semnat cu ani în urmă cu o casă de editură de aici, care mă împiedică să tipăresc lucrările mele în ţară, îmi voi vedea operele editate în patrie. Mă gîndesc tot timpul la ţară, sînt cu tot sufletul, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. După ce mă voi face bine, am o singură dorinţă — să viu în ţară. Pînă atunci vă rog să transmiteţi tuturor celor din ţară sănătate şi putere de muncă". Binecunoscuta scrisoare, ultima, adresată doctorului Petru Groza, se încheia de asemenea cu această mare speranţă: „După ce mă voi face bine, am o singură dorinţă — să vin în ţară..." Ce ar putea defini oare mai bine profunzimea sentimentelor sale patriotice decît acestea? George Enescu a murit însă cu visul său — „de a se întoarce odată şi odată în locul natal pentru odihna cea mare" — neîmplinit.

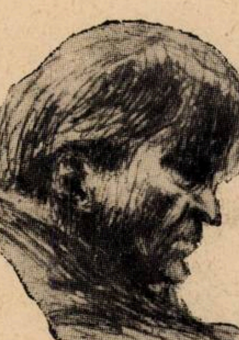
În timpul şederii la Paris, ajutat larg prin grija guvernului nostru, maestrul a fost scutit de neplăceri materiale.

De la moartea lui George Enescu s-au scurs mai bine de trei ani, timp în care muzica sa a fost tot mai larg prezentată în concerte publice, opera sa adîncită, popularizată în conferinţe, tipărită, radiodifuzată.

Pentru cinstirea memoriei lui George Enescu, forurile conducătoare ale artei şi culturii noastre au înfiinţat casa memorială de la Liveni şi Muzeul „George Enescu" de la Bucureşti. S-a ţinut concursul pentru statuia şi bustul compozitorului, s-au acordat anual burse studenţilor merituoşi.

Concursul internaţional şi Festivalul „George Enescu" care au avut loc la Bucureşti şi care se vor ţine cu regularitate din trei în trei ani, constituie un permanent prilej de aprofundare a valoroasei moşteniri artistice enesciene, de cunoaştere şi apropiere între muzicienii de pretutindeni, de întărire a păcii şi prieteniei prin mijlocirea artei.

Astăzi poporul nostru îşi arată întreaga recunoştinţă faţă de marele muzician şi marele patriot care a fost George Enescu, cinstind aşa cum se cuvine amintirea celui ce reprezintă strălucita întruchipare a geniului artistic romînesc.



Programatismul în creaţia enesciană

de ARMINIU CASSVAN

În ansamblul creaţiei enesciene, locul pe care îl ocupă lucrările avînd un subiect „declarat" este relativ redus. Dacă ne referim însă nu la *genul muzicii cu program* ci la o concepţie largă asupra programatismului înţeles ca principiu de creaţie şi identificat — aşa cum o face de pildă Dmitri Şostakovici sau, înaintea lui, Ceaikovski *) — cu bogăţia conţinutului emoţional, putem afirma că întreaga creaţie a celui mai de seamă muzician romîn este în esenţă programatică.

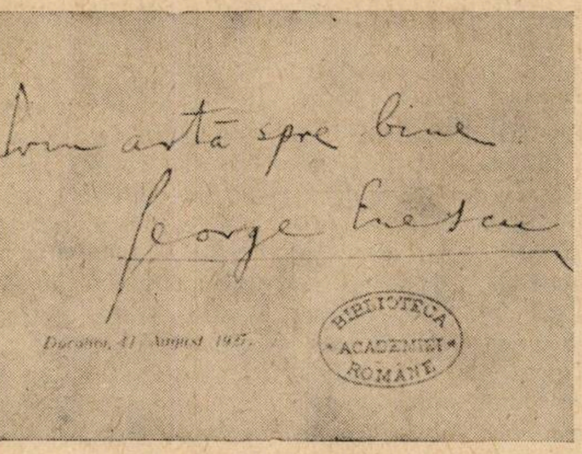
Programatismul enescian — în tălmăcirea sa cuprinzătoare la care ne referim în acest material — devine fără îndoială evident pentru cercetătorul aplecat asupra partiturilor. El reiese însă cu tot atîta forţă de convingere din unele gînduri preţioase ale maestrului reunite în volumul său de amintiri. Este astfel extrem de cunoscut pasajul în care marele Enescu se consideră esenţialmente un polifonist şi nicidecum „omul drăguţelor acorduri înlănţuite". Depăşind semnificaţia sa imediată privind înclinaţia către orizontalitate, către desfăşurarea vocilor, vom găsi în acest pasaj unul din principiile majore ale realistei estetici enesciene: „Am oroare de tot ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acţiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei şi de mişcări care poartă aceste idei într-o direcţie sau alta". Exprimînd idei în mişcare, frazele muzicii enesciene reflectă deci în mod conştient şi consecvent aspecte — în mod fatal programatice, ascultînd adică de legile fenomenelor şi evenimentelor — ale realităţii. Mai departe, acelaşi pasaj ne dezvăluie o altă idee, de asemenea des citată, la fel de preţioasă însă pentru problema pe care ne-am propus să o cercetăm. Este vorba despre importanţa cu totul excepţională pe care Enescu o acordă melodiei, care, după cum se ştie, este considerată de estetica muzicală ştiinţifică drept element predominant în cadrul imaginii muzicale, revenindu-i adesea rolul de a „dezvălui fenomenele realităţii reflectate în dezvoltarea sentimentului şi în logica gîndirii omeneşti" *(Vanslov V. V.* — „Despre reflectarea realităţii în muzică" — „Muzica" 3—4/1951). „Oricît de scurtă ar fi, o lucrare nu merită numele de *compoziţie* decît dacă permite desluşirea unei linii, a unei melodii sau, ceea ce este încă şi mai bine, a unei suprapuneri de melodii" — scrie Enescu, ca şi Belá Bartók, ca şi Prokofiev, melodist prin excelenţă.

Poate şi mai concludent pentru programatismul enescian este răspunsul pe care autorul Poemei romîne îl dă celor interesaţi să afle secretele procesului său de creaţie. Opunîndu-se fundamental teoreticienilor idealişti ai „muzicii care nu se exprimă decît pe sine însăşi", Enescu vede în arta sunetelor un *mod de expresie* foarte simplu, dacă nu rudimentar, de care orice ţăran se serveşte pentru a-şi manifesta sentimentele cele mai puternice. Departe de a contesta posibilităţile muzicii de reflectare a realităţii exterioare şi interioare a omului, el consideră că „muzica este *singurul* (s. n.) mijloc de a transmite strigătele sufletului..." Nemulţumit cu această suficient de clară luare de poziţie, autorul „Amintirilor" adaugă: „Pentru un om care resimte ca o nevoie naturală necesitatea de a-şi exterioriza sentimentele, muzica este singurul mijloc care îi permite să atingă însuşi miezul emoţiei sale". Dar, pentru un creator călăuzit de minunatele principii realiste ale lui George Enescu, esenţialul este ducerea la bun sfîrşit a acelui efort uneori supraomenesc de a exprima cu fidelitate chiar şi cele mai tainice cute ale sentimentelor omeneşti, de bunăseamă oglindiri ale contactului cu elementele lumii exterioare. În această frămîntare de a da viaţă, de a traduce în muzică realitatea, Enescu ni se dezvăluie după părerea noastră cu şi mai mare forţă ca un adept al principiului programatic, repetăm, în accepţia cea mai largă a termenului. Astfel, de pe poziţiile acestui principiu el combate cu distrugătoare ironie pe cei ce susţin teoria idealistă a unui impuls misterios ascuns în diferitele elemente tematice ale unei lucrări, impuls care poate, în lipsa oricărei concepţii programatice, să ducă la bun sfîrşit respectiva lucrare. „Profanii — spune George Enescu — sînt hipnotizaţi în mod cu totul greşit de funcţia temei sau a motivului conducător. Ei consideră tema ca un fel de sămînţă care, de-abia pusă în pămînt şi stropită, dă în mod infailibil naştere unei plante sau unui arbore. Pentru ei, aplicarea regulilor tehnice trebuie să permită muzicianului să regleze după dorinţă creşterea temei, înţeleasă ca un germene din care trebuie să ia naştere o întreagă lucrare. Compoziţia ar fi un lucru foarte amuzant dacă totul s-ar petrece astfel, mecanic, vegetal. Din nenorocire, tema, faimoasa temă, nu are nimic din sămînţa de grîu pe care vîntul ţi-o azvîrle în palmă. Foarte adesea tema nu este un punct de pornire ci un rezultat. O temă înseamnă deja un material, o mărturie a faptului că lucrarea se găseşte pe drum, în timp ce concepţia îndepărtată ce-i stă la bază este... cu mult anterioară...". Întîlnim — desigur exprimată cu alte cuvinte — aceeaşi idee la un alt mare compozitor al veacului nostru, Dmitri Şostakovici: „In cazul meu personal, ca şi la mulţi alţi autori de muzică instrumentală, concepţia programatică precede totdeauna crearea muzicii“. Această fază conceptivă este, după mărturia lui George Enescu, cu siguranţă cea mai lungă, în timp ce „realizarea este cîteodată — continuă el— destul de rapidă“.

---

*) Adresîndu-se Nadejdei von Meck, Ceaikovski scrie: „Ce este muzica programatică? In măsura în care nici eu şi nici dv. nu recunoaştem drept muzică aceea ce ar consta în jocul lipsit de un scop al sunetelor, orice muzică este programatică".

Dacă în domeniul muzicii lipsite de un program declarat „un sentiment de ordin general determină în cele din urmă argumentul sonor“, în cazul dramei lirice poemul oferă desigur compozitorului firul conducător. Este extrem de important de relevat şi aici modul realist de a lucra, extraordinara grijă pentru veridicitate a marelui nostru compozitor. „In acest caz (al dramei lirice — *A.C.*) încep prin a mă impregna ca un burete de subiectul meu, de elanurile eroilor mei fictivi, de pasiunile lor — ca şi cînd n-aş fi, la început, decît un spectator străin de destinul lor. Muzicianul liric este în definitiv comparabil cu romancierul ale cărui personaje îi scapă de îndată ce le-a dat viaţă: principalul său merit este acela de a le privi trăind şi de a nota cu exactitate faptele şi gesturile lor“. Şi, pentru că ne aflăm pentru moment în domeniul dramei lirice, sîntem datori să relevăm mai ales în acest caz extraordinarul efort enescian către autenticitate, către zugrăvirea realistă a evenimentelor. Se ştie că, modificînd textul tragediei lui Sofocle, Edmond Fleg şi George Enescu pun o altă întrebare în gura Sfinxului, de natură să lumineze dintr-o dată sensul profund umanist al operei. „Cunoşti tu, Destinul, Oedip, Destinul? Fiarele sălbatice şi pulberea şi astrul de pe cerul senin, zeii, chiar şi zeii, se supun Destinului! Pentru a îndeplini visul pe care îl urmăresc, Uranus şi Cronos au şi căzut din stele, şi în curînd, pălind sub îmbrăţişarea sa fatală, marele Zeus, la rîndul său, se va prăbuşi în noapte! Şi acum Oedip, răspunde dacă îndrăzneşti, în acest imens Univers, plămădit de Destin, răspunde, numeşte o fiinţă sau un lucru care să fie mai mare decît Destinul...“ Atunci, Oedip strigă: „Omul, omul este mai puternic decît Destinul!“ Cum răspunde muzica lui George Enescu acestei teribile scene a cărei semnificaţie domină întreaga operă? Volumul de „Amintiri“ nu ne oferă decît emoţionanta mărturie a autorului asupra procesului de creaţie, dar această mărturie ne permite să bănuim o realizare pe măsura giganticului efort depus. Dar, să-i dăm cuvîntul marelui Enescu: „În momentul în care Oedip, ghicind răspunsul, dejoacă intenţiile Sfinxului, am fost nevoit, cu ajutorul muzicii, să depăşesc ceea ce sugerau cuvintele, să creez o stare de tensiune aproape insuportabilă. Sfinxul simte sfîrşitul său apropiat şi urlă ca o fiară încolţită de vînător. Am trebuit să inventez strigătul său, să imaginez ceea ce nu se poate imagina. Cînd am lăsat jos pana, după această scenă, am crezut că am să înnebunesc...“.


Bună artă spre bine
George Enescu

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Dacă pentru amatorii jocurilor sterile, gratuite, ale sunetelor, pentru cei ce scriu fără să aibă cu adevărat ceva de transmis, limbajul muzical are o valoare în sine, el neputînd în mod fatal să fie subordonat gîndirii compozitorului, element care lipseşte în asemenea cazuri, pentru George Enescu mijloacele de expresie sînt totdeauna în funcţie de necesităţile expresive, de mesajul emoţional al respectivei opere. Referindu-se tot la „Oedip“, lucrarea care fără îndoială încoronează creaţia enesciană, autorul „Amintirilor“ scrie: „Am inventat pentru Oedip un limbaj foarte diferit de cel pe care l-am folosit în simfonii. M-am privat în special de seducţiile facilităţii... Ca să fiu precis, n-am vrut să cedez acelui ansamblu de tradiţii care se adaptează, de bine de rău, subiectelor tratate; am căutat expresia şi stilul care conveneau cel mai bine atît caracterului meu cît şi personajelor mele...“ Şi, dacă expresia şi stilul enescian poartă — în „Oedip“ ca şi în celelalte lucrări — amprenta unei incontestabile originalităţi, această originalitate nu este nici pe departe „căutată cu orice preţ“ ci rezultă cu adevărat din exteriorizarea cu deplină sinceritate a sentimentelor profunde, reflectări subiective ale realităţii obiective, ale compozitorului. Intr-adevăr, nici una din rezolvările tehnice pe care Enescu le aduce diferitelor probleme ce i se pun nu cade în afara intenţiilor sale programatice. Se ştie că de-a lungul drumului său de creaţie care depăşeşte durata a cinci decenii, marele nostru compozitor şi-a îndreptat eforturile în direcţia găsirii unui limbaj cît mai original şi cît mai adecvat necesităţilor sale expresive, şi ele din ce în ce mai mari. Recurgînd, aşa cum era firesc pentru un creator legat prin mii de fire de poporul său, la potenţialul melodic, ritmic şi uneori instrumental al cîntecului popular. Enescu şi-a plămădit cu timpul din acest material o substanţă muzicală proprie, şi a ajuns în contactul său cu folclorul la acea ultimă etapă menţionată de Belá Bartók cînd „stăpînind limbajul muzical popular ca poetul limba sa maternă“, compozitorul îl transfigurează şi îl individualizează conform trăsăturilor propriei sale personalităţi şi înainte de toate, ale conţinutului pe care vrea să îl exprime.

Citind şi recitind mărturiile lui George Enescu despre arta sa ca şi consideraţiile în aceeaşi problemă ale celor care l-au cunoscut şi apreciat, este cu neputinţă să ni-l imaginăm altfel decît impregnat de o înţelegere profundă, mergînd către conţinut, către esenţa programatică, a muzicii. Această extraordinară pătrundere a sensului real al artei sunetelor s-a manifestat de bună seamă nu numai în creaţie ci şi în acea echivalenţă a creaţiei care este interpretarea. Oricine a avut prilejul să-l asculte pe marele nostru muzician a înţeles fără prea mare greutate că, aşa cum pentru compozitorul Enescu efectele sonore concepute ca un scop în sine nu prezintă nici un interes, pentru interpretul Enescu sînt în aceeaşi măsură lipsite de sens exhibiţiile spectaculoase, performanţele de virtuozitate destinate unui anumit public străin de adevărata muzică. „Ah ! dacă spectatorii ar consimţi să fie *auditori,* cît de mult s-ar schimba lucrurile ! scrie Enescu. Dar nu, se vine la concert într-o oarecare măsură ca la circ, pentru a vedea tururi de forţă“. Totalmente neinteresat de virtuozitate, de o perfectă dar rece reuşită tehnică, marele muzician este în schimb fericit dacă poate transmite publicului fără a altera cu nimic autenticitatea, suflul iniţial, — mesajul de viaţă al respectivului compozitor. „In timp ce cîntă, spune profesorul sovietic Iampolski, Enescu obligă auditoriul să uite partea tehnică, materială, a execuţiei şi să-şi concentreze întreaga atenţie asupra muzicii“. Aşa cum arată însuşi Enescu în „Amintirile“ sale, una din cele mai mari fericiri ale îndelungatei sale cariere interpretative a fost aceea a nespectaculoaselor seri de muzică de cameră :„...după o viaţă întreagă de muncă şi de meditaţie am înţeles însfîrşit ce înseamnă să interpretezi marile capodopere cu o totală simplicitate. In acele zile simt cu adevărat plăcere pe estrada de concert ; nicidecum certitudinea perfecţiunii — departe de asta — *ci bucuria de a vorbi un limbaj uman şi frăţesc“* (s.n.).

*

Prezent de-a lungul întregii sale activităţi componistice, programatismul enescian este reprezentat — aşa cum s-a mai arătat la începutul articolului — atît de creaţii avînd un subiect declarat cît şi de piese lipsite de un program propriu-zis. Or, este de la sine înţeles faptul că atitudinea compozitorului faţă de lucrările cu un program bine definit, importanţa mai mare sau mai mică pe care le-o acordă în contextul creaţiei sale, constituie factori de care trebuie să ţinem seama atunci cînd ne punem problema prezenţei la George Enescu a unei concepţii programatice. Lucrărilor cu titlu şi program, Enescu le-a acordat o extrem de mare importanţă, fapt care rezultă — printre altele — din înseşi mărturiile sale. Astfel, în Amintiri sînt „amintite“ cu precădere în afara operei „Oedip“, — Impresiile din copilărie, Poema romînă, poemul simfonic neterminat „Vox maris“. Mai mult decît atît. Vorbind cu o delicată auto-ironie despre începuturile sale componistice, Enescu le situează în domeniul programatic înţeles în cel mai strict sens al cuvîntului : „Am citit în biografiile oamenilor celebri că Mozart şi Saint-Saëns compuneau la începuturile lor cîntece de leagăn, cîntece, mici dansuri. Eu, care nu eram nici Mozart şi nici Saint-Saëns, aveam oroare de asemenea lucruri şi scriam... opere ! Opere de un tip oarecum special, e adevărat, deoarece cea mai scurtă avea douăsprezece măsuri. Cît despre cea mai lungă, posed şi astăzi manuscrisul. Citesc pe copertă : «Pămînt romînesc», operă pentru pian şi vioară (!) de George Enescu, compozitor romîn în vîrstă de 5 ani...“

Exigent cu sine însuşi, marele Enescu nu a dat număr de opus unei serii întregi de lucrări scrise în timpul studiilor. Este semnificativ faptul că prima lucrare din şirul celor 32 de opusuri enesciene nu este nici o simfonie (a scris nu mai puţin de patru în acea perioadă), nici un trio sau cvintet, nici o sonată... Poema romînă pentru orchestră op. 1 (1897, deci scrisă la 16 ani) este o piesă strict programatică : „Am încercat să introduc în această suită simfonică unele amintiri din timpul copilăriei mele, transpuse sau, dacă preferaţi, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată, reînvia imagini familiare din ţara în care m-am născut şi pe care o părăsisem în urmă cu 8 ani. Şi astăzi încă regăsesc în ea mireasma şi peisajele patriei mele. Lucrarea începe prin evocarea unei seri de vară... Ne găsim în ajunul unei zile de sărbătoare... se aud clopotele de seară şi, prin poarta deschisă, cîntecul preoţilor. Apoi se lasă noaptea... e clar de lună... flautul unui păstor cîntă în liniştea nopţii ; nostalgica doină suspină departe. Deodată totul se schimbă... luna e acoperită de nori... furtuna se înteţeşte (în orchestră lucrurile acestea nu sunau rău !). Furtuna se linişteşte, cocoşul cîntă... Din nou clopotele... dans general...“ Programatismul strict al lucrării apare desigur evident celui ce citeşte rîndurile de mai sus. Este vorba doar de un argument literar descris de însuşi autorul ei şi nu de o interpretare nu în toate cazurile corespunzătoare a muzicologilor. Poema romînă şi-ar dezvălui însă programatismul şi în lipsa suscitatei mărturii şi anume datorită titlului fiecărei piese a suitei („Ajun de sărbătoare“, „Noapte de vară“, „Zorile“, „Adunarea poporului la petrecere“, „Poporul strîns în horă“). Avem de-a face deci cu cea mai răspîndită formă a muzicii cu program, aceea în care tematica sau subiectul sînt expuse în titlul lucrării, modalitate pe care o vom mai întîlni la Enescu în „Suita sătească“ (1938), în „Impresii din copilărie“ (1940) precum şi în unele din piesele „Impromptues“ pentru pian op. 18

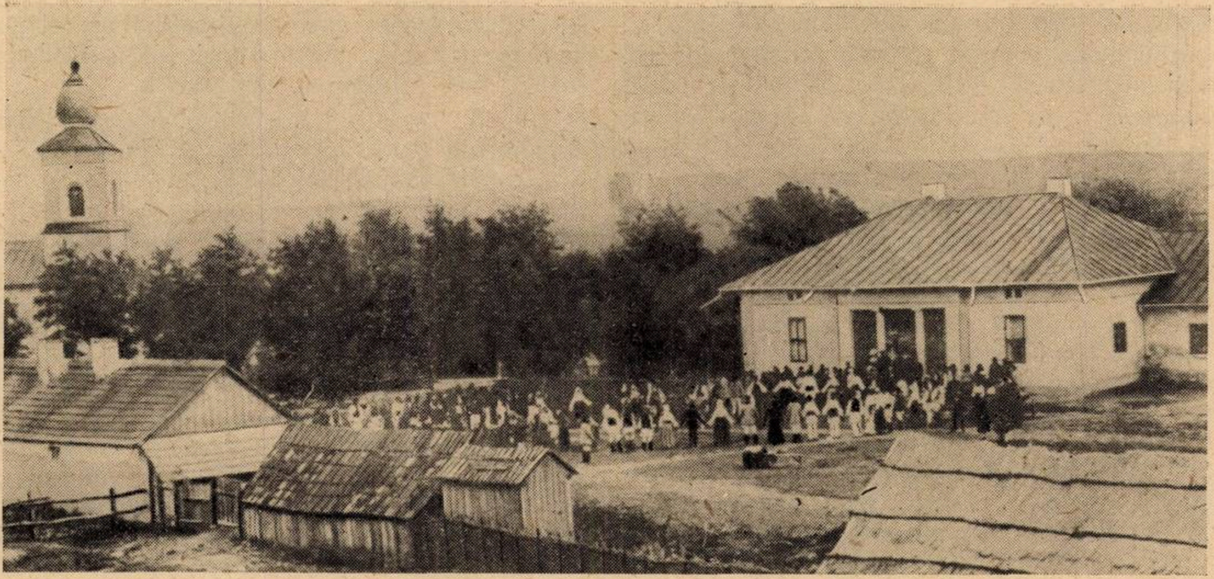
(1915—16). Dar, analogiile dintre Poemă și celelalte piese cu program mai suscitate nu se opresc aici. Ca și „Suita III-a pentru orchestră (Sătească)“ sau „Impresiile din copilărie“, ea evocă în același timp anii fericiți ai copilăriei și pămîntul natal, părăsit de timpuriu, tocmai în acei ani, de viitorul compozitor, pentru meleagurile pe care l-au purtat evenimentele frămîntatei sale cariere artistice. S-ar fi putut desigur ca această asociație, acest adevărat reflex temporal-spațial (copilărie-patrie) al compozitorului să aibă o natură contemplativă, pur peisagistică. Anumite împrejurări ale copilăriei lui George Enescu păreau chiar să pledeze în favoarea acestei contemplativități („Cînd mă gîndesc la anii copilăriei, simt încă în jurul meu climatul de vigilență timorată în care mă dezvoltam. Eram păzit de cele mai infime pericole, la cea mai mică alarmă tremurau pentru mine. În această căldură de seră, înăbușitoare și pasionată, am crescut prea repede. Și dacă sînt astăzi un om hipersensibil, un fel de jupuit de viu, explicația trebuie căutată cred în anii copilăriei“). Fără îndoială că atmosfera „de seră“ nu poate favoriza contactul cu oamenii simpli, cu poporul. Și totuși, firea caldă, comunicativă, marea dragoste de oameni care a făcut din Enescu un compozitor al mesajului umanist, au învins izolarea în care, temători, părinții își țineau al optulea copil și totuși singurul în viață. Poema, Suita sătească și Impresiile sînt într-adevăr străbătute de dragoste pentru poporul său. Iar dacă în primele două lucrări întîlnim aspecte ale vieții colective a acestuia și anume „Adunarea poporului la petrecere“ și „Poporul strîns în horă“, în Poemă, „Copii zburdînd în aer liber“, „Dansuri rustice“ în Suita III-a, — în Impresii din copilărie compozitorul zugrăvește imagini individualizate ale omului din popor („Lăutarul“, „Bătrînul cerșetor“, mama subînțeleasă în „Cîntecul de leagăn“).

Iată deci că primul impuls programatic al compozitorului, impuls care-și va găsi o perfectă corespondență în alte două lucrări scrise peste mai mult de patru decenii, poartă amprenta legăturii sale indisolubile cu patria și poporul căruia îi aparține. Această amprentă se reflectă de bunăseamă în muzica respectivelor lucrări în care întîlnim la tot pasul intonații de proveniență populară. Trebuie însă făcută o primă diferențiere din acest punct de vedere între Poemă pe de o parte, Impresii și Suita sătească pe de alta. Astfel, în timp ce în prima sa creație cu număr de opus apropiata copilărie petrecută în ambianța Livenilor și a Cracaliei este zugrăvită cu claritate și vigoare, prin intermediul unui limbaj în care citatele folclorice alternează cu melodiile create în cel mai autentic spirit popular, în celelalte două, aparținînd unei etape tîrzii de creație, se simte acea „perspectivă melancolică a vîrstei“ tradusă în muzică printr-o substanță melodică în care „elementul folcloric nu mai e desenat cu aceeași precizie ci rafinat în cel mai înalt grad, sublimat într-o expresie perfect personală...“ (A. Tudor — „Enescu“).

Dar, în aceste trei lucrări cu program există și momente cînd compozitorul nu recurge la folclor, considerînd că intonațiile populare nu sînt necesare pentru a caracteriza un anumit eveniment sau personaj. Astfel, dacă petrecerea populară cu care se încheie Poema este în mod fatal deservită de elemente folclorice, în cîntecul cocoșilor („Zorile“) de pildă, acestea din urmă nu își mai au rostul. Iar dacă dansurile rustice din „Suita III Sătească“ sînt fără discuție populare, „Casa veche a copilăriei“ aduce un alt stil. În ce privește „Impresiile din copilărie“, și aici întîlnim momente în care coloritul cîntecului popular este ușor de sezisat (Cîntec de leagăn) și, dimpotrivă, pasaje în care lipsește (de pildă „Luna străbătînd prin geam“). Din cele cîteva exemple reiese cu claritate că Enescu folosește în general folclorul atunci cînd în aceste lucrări cu program sau — cum vom vedea — în alte lucrări ale sale înfățișează aspecte din viața poporului.

Există însă și o excepție, mai bine spus un caz — limită la această regulă. Astfel, vorbind despre prima piesă a Impresiilor, „Lăutarul“ Enescu scrie în ‚Amintiri“ : „Nici cea mai mică aluzie folclorică, de-abia o umbră de pitoresc. De altfel, lăutarul este un personaj internațional, dispoziția și felul său de a cînta sînt în funcție de zile, cîteodată fericite, altădată triste“. Este vorba firește despre distincția pe care Enescu — al cărui contact cu muzica lăutărească este binecunoscut — o face între aceasta din urmă și folclorul țărănesc. Încredințat exclusiv viorii, fragmentul redă cu subtilitate ornamentele, „înfloriturile“, variațiile pe aceleași sunete ca și genul special, atît de caracteristic, de a cînta, de a „prelucra“ melodiile populare pe care lăutarii le au în repertoriu.

Cu această primă piesă a Suitei pentru vioară și pian op. 28 „Impresii din copilărie“, programatismul enescian capătă — așa cum s-a mai spus — o nouă dimensiune, să o numim portretistică, relevînd extraordinara aptitudine a compozitorului de a caracteriza — ca și Musorgski — prin cîteva intonații un personaj. Al doilea portret, „Bătrînul cerșetor“, urmează „Lăutarului“ : „Bietul om bolborosește : „mizerie, mizerie... Cerul să vă binecuvînteze !“ Pentru a-l evoca, imaginez sonorități lamentabile și răgușite, după chipul și asemănarea sa“. Ca și lăutarul, cerșetorul era o apariție obișnuită a vremurilor copilăriei enesciene. Ascuțita sa sensibilitate, profunda participare la suferințele oamenilor l-au făcut pe autorul lui „Oedip“ să rețină cu precădere tocmai figurile acestor victime ale societății (cu spinarea veșnic curbată, gata să satisfacă orice capriciu al „conașului“, țiganul lăutar intra pe atunci în aceeași categorie). Dacă primele două piese ale „Impresiilor“ inaugurează



Hora de la Cracalia

o nouă modalitate programatică în creaţia lui George Enescu, următoarea, „Pîrîiaş în fundul grădinei" („... pe acesta îl mai văd încă, scrie compozitorul. Un subţire firicel de apă care susura încetişor în fundul grădinii şi cîteodată se lărgea, devenind o mică băltoacă strălucitoare") reia un moment al Suitei săteşti („Pîrîul sub lună") desigur cu alt material muzical, păstrînd însă aceleaşi tendinţe imitative. Dar, în timp ce „Pîrîul" este de fapt singurul moment de imitaţie netă a sunetelor naturii din „Suita sătească", următoarea piesă a Impresiilor, „Pasăre în colivie şi cuc în perete" aduce parcă o culminaţie a procedeelor imitative, întrecînd din acest punct de vedere pînă şi amintita cîntare a cocoşilor din Poema romînă. Amintirile notează în legătură cu această piesă: „Biata păsărică închisă în colivia ei! Îmi plăcea însă tot atît cucul mecanic, imperturbabil şi punctual. Suna de ora 7, în acelaşi timp cu bătrînul pendul: atunci se ştia că venise vremea ca mica pasăre să fie acoperită în vederea nopţii..." După aceste patru prime aspecte într-un fel statice, perindîndu-se parcă prin faţa copilului Enescu care le contemplă, „Impresiile din copilărie" se desfăşoară mai departe într-o succesiune dinamică amintind în mare măsură pretextul epic al imaginilor din „Poemă" — minus bineînţeles o oarecare naivitate. „Cîntec de leagăn": bătrîna doică îşi leagănă pruncul; pentru a-l adormi, ea deapănă litania prezicerilor ei: «Vei fi mare, vei fi puternic, vei fi...» Înainte de a adormi, copilul vede strălucind prin geam un «Clar de lună», aude ţîrîitul unui «Greier». Apoi, somnul îl copleşeşte. În toiul nopţii el se trezeşte şi aude «Vîntul în horn», care devine o «Furtună în noapte». Groază! Repede sub plapumă! Omuleţul adoarme din nou şi deodată, iată că «Răsare soarele». S-a făcut zi! Raze de lumină pătrund peste tot. Păsărelele ciripesc. Toate temele soarelui şi ale umbrei revin, de astădată în major, liniştite, transfigurate. Copilul respiră, e fericit, a trecut prin noapte şi furtună". Regăsim deci, după aproape jumătate de veac, în această Suită ideea furtunii din Poemă, de data aceasta realizată numai cu ajutorul viorii şi al pianului care sînt însă folosite cu o asemenea măiestrie încît nu ne fac nici un moment să regretăm lipsa orchestrei.

Dacă am căuta să sistematizăm oarecum materialul folosit de Enescu în cele cîteva lucrări cu program menţionate (ne vom referi şi la Pièces Impromptues op. 18), avînd în vedere mijloacele compozitorului de a ilustra subiecte bine definite, am constata că aceste mijloace sînt extrem de variate. Servindu-se astfel de anumite intonaţii melodice, Enescu reuşeşte să redea cu plasticitate lamentările „Bătrînului cerşetor". Cu ajutorul altor inflexiuni, de asemenea intonaţionale, folosind însă totodată particularităţile de gen ale jocului popular instrumental, el zugrăveşte în mod magistral chipul „Lăutarului". Imitînd în Suita sătească şi în Impresii susurul unui pîrău, în Poemă cîntecul cocoşului, în Impresii ţîrîitul greierului, ciripitul păsărilor, zgomotele furtunii, în „Carillon nocturne" (Pièces impromptues), jocul clopotelor, marele nostru compozitor transpune în muzică sunetele întîlnite în natură. Redînd în „Dansuri rustice" (Suita sătească), în întreaga parte dinamică a Impresiilor (Vîntul suflă-n horn, Furtună afară. În noapte, Răsărit de soare) sau a Poemei („Adunarea poporului la petrecere", „Poporul strîns în horă"), de asemenea în Vocea stepei (Pièces impromptues) desfăşurări în spaţiu, el reflectă fenomenele realităţii obiective în mişcarea lor caracteristică. Însfîrşit, citînd în finalul Poemei melodii populare lăutăreşti de joc, el caracterizează din punct de vedere muzical mediul social țărănesc, atotprezent în aceste creații. Iată deci că în aceste lucrări întîlnim nu mai puțin de cinci din cele șase principii ale plasticității muzicale descrise de muzicologul sovietic Vanslov și anume: plasticitatea intonațională, plasticitatea de gen, („Lăutarul“), imitarea de sunete, redarea mișcărilor și citatele muzicale.

Dacă în cele de mai sus am subliniat în special trăsăturile plastice, imitative, ale limbajului enescian din aceste lucrări, nu trebuie să înțelegem însă că ele epuizează mijloacele de care se servește compozitorul pentru a reda diferitele momente ale programului propus.

Astfel, pentru a zugrăvi realitatea, Enescu recurge adesea în aceste lucrări și la elemente mai puțin evocatoare prin plasticitate, înlocuind principiile de mai sus prin expresia poetică individuală a limbajului său muzical. Așa se întîmplă de pildă în momentele „Casa veche a copilăriei la asfințit“ — „Păstor“ — „Păsări călătoare” din Suita III-a Sătească.

Și acum, o ultimă referire la acest prim grup de lucrări cu program descrise în prezentul articol. Citind titlurile pieselor care alcătuiesc aceste suite, am fi poate înclinați să nu vedem în ele altceva decît aspecte mecanic imitative, lipsite de o semnificație mai profundă. Nimic mai greșit. Așa cum arată compozitorul Zeno Vancea („Muzica” nr. 1/54) referindu-se la „Impresii” dar făcînd afirmații valabile și pentru Suita Sătească, aceste piese „nu sînt instantanee impresioniste sau imitații naturaliste, ci zugrăvirea magistrală a stărilor sufletești ale unui copil sau a sufletului de copil care trăiește încă în fiecare om, precum și zugrăvirea stărilor sufletești ale anumitor personaje, ale unor tipuri de la țară, ca de exemplu: «Lăutarul» sau «Cerșetorul bătrîn». Intreaga lucrare are în afară de o semnificație autobiografică, și un adînc sens de generalizare: «Lăutarul» este personificarea oricărui muzician; «Cerșetorul» este omul copleșit de nevoi care caută un sprijin; «Rîulețul», «Pasărea», «Cîntecul de leagăn» sînt simbolurile fericirii casei părintești, «Vîntul», «Furtuna» sînt forțele naturii, puteri dușmănoase, care amenință liniștea și fericirea din casa părintească, «Răsăritul» de soare nu este numai un fenomen natural ci exprimă optimismul, încrederea omului în viață”. Desigur că la „simbolurile fericirii casei părintești“ despre care vorbește maestrul Vancea s-ar putea adăuga înseși „Casa veche a copilăriei” și „Pîrîul sub lună“ iar la manifestările „naturale” ce exprimă optimismul, „Dansurile rustice“ din Suita III-a Sătească. Esențial în orice caz pentru cercetătorul acestor lucrări este faptul că marele Enescu a fost întotdeauna interesat de emoția internă, profundă și nu de artificiile exterioare, pur descriptive, că într-adevăr o emoție profundă se degajă din lucrările sale și în acele momente de aparentă imitare onomatopeică.

Poemul simfonic neterminat „Vox maris” (Vocea mării op. 31) constituie un caz izolat în creația enesciană. Este într-adevăr singura lucrare în care compozitorul părăsește forma de suită pentru a aborda un argument literar declarat în cadrul formal atît de liber al poemului simfonic. Dacă datele auditive sau vizuale legate de partitura lucrării ne lipsesc, beneficiem în schimb de mărturia compozitorului asupra acestui proiect nerealizat: „De data aceasta mi-am făcut singur scenariul — sau mai curînd l-am trăit. Da, am văzut tot ceea ce voi descrie. Imaginați-vă o mare agitată. Nemișcat, un matelot o contemplă cu ochii fixați asupra orizontului. Vîntul crește, se sparge în rafale. O sirenă răsună în depărtare. Tunul bubuie: e alarma! Se aud strigăte în furtună, sînt trimise bărci pe mare. Matelotul pornește, apucă vîslele și se îndreaptă în direcția strigătelor. De pe mal se poate urmări un moment barca dansînd pe creștetul valurilor. Deodată, dispare. Un val uriaș a acoperit mica ambarcațiune care se scufundă. Șuieratul vîntului deasupra valurilor pe care asfințitul pare să le mînjească cu sînge. Marea și-a înghițit prada: sătulă, ea își regăsește calmul. Se lasă noaptea, nu se mai aude decît plescăitul valurilor izbite de stîncă și, foarte departe, foarte în adîncime, cîntecul anticelor sirene. Victima a liniștit zeii marini. Luna strălucește deasupra mării...”. Credincios idealurilor sale umaniste, Enescu și-a propus de astă dată să redea în muzică un episod dramatic al luptei omului împotriva forțelor dezlănțuite ale naturii. Matelotul, impresionant erou al acestei lucrări, nu are nevoie de gesturi largi, patetice, pentru a pleca, înfruntînd forța uriașă a valurilor, să-și salveze semenii. Ultima lucrare cu program a maestrului, pe care Enescu a început-o după cel de al doilea război mondial (1950) este închinată minunatei solidarități umane, în stare să înfrîngă orice forță potrivnică, pentru a îmbrățișa o cauză nobilă, scumpă întregii omeniri. Din păcate, așa cum s-a spus, ne lipsesc încă datele pentru a aprecia în cazul acestui poem simfonic raportul dintre intenție și realizare pe care o bănuim însă la înălțimea marii exigențe a autorului operei „Oedip”.

*

Cercetînd programatismul enescian, a fost necesar de bună seamă să ne oprim mai întîi asupra lucrărilor cu un program declarat, bine definit, lipsit de orice contribuție muzicologică deoarece a fost fixat de însuși autorul respectivelor creații. Restul operei lui George Enescu se pretează în unele cazuri la mai mult decît o singură interpretare. Astfel, nici pînă astăzi nu s-a căzut de acord asupra semnificației programatice a Simfoniei a III-a pentru orchestră, orgă, pian și cor. Nu împărtășim însă concepția celor care cred că o lucrare este cu atît mai... programatică cu cît sensul ei „absolut precis, fără putință de contrazicere”, este mai... unanim recunoscut. Desigur, o anumită creație poate da naştere la contradicţii şi ezitări în interpretarea ei din punct de vedere al tematicii şi în cazul cînd nu este altceva decît un joc mai mult sau mai puţin izbutit al sonorităţilor şi în consecinţă nu are nici un mesaj de transmis, caz în care este însă absurd să ne străduim a găsi cu tot dinadinsul un argument, o idee călăuzitoare. Dar, în general, o lucrare avînd un evident conţinut emoţional poate da naştere la mai multe puncte de vedere în ce priveşte sensul ei programatic fără ca prin aceasta să devină cîtuşi de puţin ruptă de viaţă, de realitate. După părerea noastră, singurul criteriu permiţînd recunoaşterea tendinţei programatice a unei lucrări nu este nicidecum unanimitatea interpretărilor pe care le generează ci simţămîntul ascultătorilor ei, convingerea lor fermă că respectiva lucrare are un evident punct de plecare în realitatea obiectivă, că exprimă un conţinut bogat, un mesaj nobil. Din acest punct de vedere, cel mai edificator — în cadrul creaţiei enesciene — ni se pare exemplul mai susmenţionatei Simfonii a III-a în do major op. 21 şi de aceea cu ea vom începe aprecierile asupra lucrărilor lui George Enescu lipsite de un program declarat.

În anul 1921 Alfred Alessandrescu scria în revista „Muzica": „Nu ştiu dacă George Enescu scriind noua sa Simfonie a avut în vedere un argument filozofic sau literar, totuşi ascultînd această muzică, *un program sau cel puţin o tălmăcire simbolică se impune chiar din prima clipă*". (s. n.). Unul din argumentele literare care au părut plauzibile unor critici din acea vreme a fost acela conform căruia cele trei mişcări ale Simfoniei ar zugrăvi respectiv Pămîntul, Infernul şi Paradisul. În spiritul acestei interpretări este de altfel analizată Simfonia în suscitatul articol. Iată de pildă Scherzo-ul, partea a doua, „...Te-ai crede în mijlocul dansului infernal al unor spirite demonice. Instrumentele scot strigăte şi scrîşnituri groteşti, urlete lugubre, rîsete satanice, lavă topită şi clocotitoare curge în groase valuri, răspîndind miros de pucioasă; spiritul răului şi blesteme plutesc prin aer. Sîntem în mijlocul iadului, înconjuraţi de cete de demoni ce rînjesc". O asemenea descriere demnă de Infernul lui Dante face fără îndoială cinste imaginaţiei înzestratului nostru muzician care, departe de a se pierde în consideraţii asupra limbajului muzical caută să tălmăcească în mod cît mai plastic publicului semnificaţia lucrării. Totuşi, viziunea dantescă nu este singura care ar explica lucrarea. Aşa cum arată mai departe însuşi Alfred Alessandrescu: „Unora li s-a părut că văd în această parte un tablou înfricoşător al războiului (lucrarea a fost scrisă imediat după terminarea primului război mondial, în 1919 — *A. C.*), cu suferinţele şi chinurile îndurate de omenire în aceşti ani de rătăcire universală: în tot cazul, o sintetizare a Răului, a germenului de distrugere". Încadrînd partea mediană (Scherzo) a lucrării, partea întîia pare să zugrăvească „un tablou gigantic şi clocotitor al frămîntatei vieţi pămînteşti, cu luptele ei de patimi, cu toate năzuinţele ei spre ideal, cu avînturile, neliniştea şi decepţiile ei", în timp ce finalul e străbătut de o „simplă şi luminoasă seninătate" (id.).

Discutînd aceste interpretări ale Simfoniei a III-a considerăm în ce ne priveşte, cunoscînd aspectul celorlalte lucrări enesciene care au un program bine stabilit, că întruchiparea în cele trei părţi ale Simfoniei a frămîntărilor care au succedat războiul, a războiului propriu-zis şi a destinderii care i-a urmat, este cea mai apropiată de realitate. Menţionăm însă în acelaşi timp, o altă interpretare posibilă a lucrării, avînd drept justificare faptul că în respectiva perioadă Enescu era obsedat de ideea scrierii operei „Oedip". În acest caz, prima parte ar condensa naşterea lui „Oedip" şi existenţa acestuia în Corint, a doua aparenta victorie a infernalelor intenţii ale Destinului, în sfîrşit ultima „Oedip la Colona", deci victoria forţelor interioare ale omului. Repetăm, oricare ar fi interpretarea mai apropiată de adevăratele intenţii ale autorului, programatismul lucrării este în afară de orice îndoială, el reieşind, aşa cum s-a arătat, din simpla urmărire a emoţionantului discurs muzical.

Precedînd cu 14 ani Simfonia a III-a, cealaltă lucrare mai importantă de acest gen a compozitorului şi anume I-a Simfonie, în Mi bemol major op. 13, nu este nici ea mai puţin bogată în conţinut emoţional. Scrisă însă într-o perioadă în care cucerirea deplinei măiestrii componistice mai constituia încă o preocupare a compozitorului, această creaţie simfonică vădeşte, ca şi Octetul de pildă, compus cu cinci ani înainte, ca şi alte lucrări derivate din forma sonată datînd din aceeaşi vreme, tendinţa compozitorului de a construi cît mai bine, de a da operelor sale o formă cît mai desăvîrşită. („Începînd această lucrare [Octetul — *A. C.*] mi-am stabilit un scop care viza mai puţin un stil personal cît realizarea echilibrului arhitectural" scrie Enescu în «Amintiri» Dar, preocuparea pentru construcţie nu a desfiinţat nici pe departe mesajul, chiar dacă nu i-a permis încă desfăşurarea nezăgăzuită din «Oedip» sau Simfonia III-a. Pentru ascultătorul acestei lucrări este astfel clară prezenţa dominantă a sentimentelor eroice, fapt care a şi justificat denumirea dată în consecinţă, determinată totodată de tonalitatea în care a fost scrisă. Simfonia I-a exprimă fără îndoială ideea generală a luptei care, dacă este dusă în numele unei cauze drepte, nu poate să nu asigure victoria omului asupra forţelor ce i se împotrivesc.

Apropiat de problematica celor trei lucrări dedicate copilăriei şi totodată pămîntului natal (Poema romînă, Impresii din copilărie, Suita III Sătească) dar deosebit de cea în general eroică, dominată de probleme filozofice majore — a simfoniilor sau poemului simfonic „Vox maris", — conţinutul de idei al celebrelor Rapsodii enesciene este perfect adecvat formei în care îşi găseşte exprimarea. Într-un consens aproape unanim, muzicologii care au încercat să caracterizeze programatic aceste două lucrări (I-a Rapsodie în La major op. 11 nr. 1 datînd din anul 1901 și Rapsodia II-a în Re major op. 11 nr. 2 din anul 1902), au considerat că prima evocă o petrecere populară în timp ce a doua ne înfățișează, prin caracterul ei epic, de baladă, o frescă istorică din trecutul de luptă al poporului romîn. Înrudite cu Poema romînă, Impresiile din copilărie și Suita sătească prin faptul că abordează și ele aspecte din viața poporului, Rapsodiile recurg însă mai puțin la principiile plasticității muzicale deoarece nu își propun să zugrăvească elemente concrete ale acestei vieți. Într-adevăr, dacă în cele trei lucrări cu *program* bine *precizat* sînt folosite nu mai puțin de cinci dintre aceste principii, Rapsodiile se adresează în special unuia dintre ele, citatul muzical prin care se redau trăsăturile tipice ale unei epoci (a II-a) sau ale unui mediu social (I-a). Prin melodii ca „Am un leu și vreau să-l beu”, „Hora lui Dobrică” sau „Ciocîrlia“, desigur legate în chip măiestrit într-o lucrare bine închegată, prima Rapsodie reflectă unele atribute specifice poporului nostru ca veselia, optimismul, dragostea de viață, în timp ce melodii ca „Pe o stîncă neagră” (atribuită lui Flechtenmacher), „Ciobănaș ia oi m-aș duce...” sau „Văleu, lupu' mă mănîncă”, cea de a doua evocă vremurile trecute ale vechei Moldove.

Amintind mai mult prin atmosferă Rapsodiile, Uvertura de concert în la major opus 32 pe teme cu caracter popular romînesc (1948) este o lucrare în care Enescu reia parcă, după Suita sătească și Impresiile din copilărie, firul amintirilor. De data aceasta nostalgia, dorul meleagurilor natale apare cu o extremă acuitate, determinînd către sfîrșitul lucrării momente de un tragism dureros. Folosirea — declarată — a temelor create în spirit popular în acest ultim opus enescian, mărturisește încă și încăodată dragostea fierbinte de patrie care nu a încetat vreun moment să-l anime pe marele nostru compozitor.

În Amintirile sale, Enescu scrie: „În anul 1903 am compus o Suită pentru orchestră pe care am dedicat-o lui Saint-Saëns, într-un sentiment de elementară recunoștință. Această Suită cuprindea în special un preludiu la unison, destul de curios ca scriitură, pe care multă vreme Kodály îl dădea elevilor săi drept exemplu de monodie. Finalul era un fel de tarantelă fantastică...”. Vorbind despre Preludiul la unison al Suitei I-a în do major, compozitorul Zeno Vancea arată că acesta, „cu toată extensiunea sa, este în fond o singură linie melodică, unică prin lărgirea suflului ei melodic în toată literatura muzicală universală: principiul melodic al doinei, potențat la maxim, ridicat la un nou principiu simfonic. Deși nu are nici o singură măsură care nu ar putea figura într-unul sau altul din cîntecele noastre populare, nu există de fapt nici un citat din muzica populară și, în totalitatea ei, această minunată melodie reprezintă ceva cu totul nou, personal, aparținînd exclusiv compozitorului”. Semnificația programatică a celebrului Preludiu care deschide Suita I-a pentru orchestră este evidentă. Comunicînd o emoție particulară, greu de definit, această primă piesă a suitei evocă tocmai prin caracterul ei monodic singurătatea compozitorului, plecat de la o fragedă vîrstă din casa părintească pentru a învăța să-și servească țara cu „armele sale”. Spre deosebire de acest preludiu străbătut de dorul de țară, finalul Suitei aduce o adevărată dezlănțuire a bunei dispoziții. „Tot conflictul dramatic al primei părți (dorul de țară), starea de meditație din partea a doua și a treia își găsesc rezolvarea în acest final de o exuberanță fără margini“ (M. Lucescu, „Muzica“ nr. 8/56).

Programatismul lucrărilor de muzică de cameră ale lui George Enescu constituie o trăsătură constantă a lor, nelăsînd loc nici unei îndoieli. Cine ar putea contesta de pildă prezența unui mesaj emoțional în admirabila Sonată a III-a pentru vioară și pian „în caracter romînesc” (1926)? Într-o analiză publicată în revista „Muzica“ nr. 5/1955, compozitorul Tudor Ciortea aseamănă mișcarea mediană a acestei lucrări cu „o vastă frescă avînd la bază o singură imagine, aceea a plaiului nostru, văzut din perspectiva baciului, cu semnalele păcurărești de chemare sau răsfirare la oi, cu îngemănarea armonioasă a flautatelor oftări, cu cristalinul glas al păsărelelor măiestre, cu tălăngile cornutelor blînde ca zarea pe care o adulmecă, dar pe deasupra, cu liniștea serii ce se lasă grea ca umbrele vineții peste adîncul văgăunii...”. Vorbind într-o conferință despre estetica realistă a creației enesciene, muzicologul G. Bălan se referă la „pateticul Octet pentru coarde”, la „tulburătorul de melancolicul Dixtuor pentru suflători a cărui parte centrală n-ar putea fi comparată decît cu pătrunzătorul cîntec păstoresc din actul III al lui Tristan... O dureroasă tristețe este sentimentul care domină prima parte a acestei minunate muzici... El se amplifică în cea de a doua parte a lucrării cu accentele unei intense dureri și ale unui sentiment de deprimantă singurătate. Finalul Dixtuorului, pătruns de seva populară, aduce o ieșire din această apăsătoare atmosferă“. Așa cum arată muzicologul R. Ghircoiașiu („Muzica“ nr. 5/1955), „a doua sonată pentru violoncel și pian (op. 26, scrisă în 1935 *A. C.)*, desfășoară în scherzo momente de clocot satanic a căror semnificație este aceea a luptei împotriva forțelor întunericului“. Cvartetul de coarde în Re major op. 22 nr. 2 scris în ultimii ani ai vieții compozitorului (1952), în momentele cînd gîndurile sale se îndreaptă mai mult decît oricînd spre patria sa, este după părerea muzicologului Fr. Schapira „o intimă și dureroasă spovedanie, plutind într-o expresie de liniștită singurătate și sfîșietoare nostalgie...“. Ca și mai susamintita parte a doua a Sonatei a III-a pentru vioară și pian, finalul

Sonatei I-a pentru pian în fa diez minor (1924), evocă, de data aceasta conform însăşi mărturiei compozitorului, cîmpia romînească noaptea. În sfîrşit, într-un studiu dedicat Simfoniei de cameră pentru 12 instrumente soliste (1954) care este, după cum se ştie, ultima lucrare a marelui nostru muzician, muzicologul Şt. Niculescu scrie: „O altă latură a muzicii lui George Enescu este tragismul! În Simfonia de cameră întîlnim unele momente întunecate, neliniştite, de mare tensiune (Adagio-ul din partea III-a), însă niciodată sentimentul dramatic nu atinge desperarea, crispaţia interioară, iar exteriorizarea lor muzicală nu se face prin strigăte stridente, brutale. Tragismul lui Enescu este de tip clasic. Un anumit echilibru sufletesc se manifestă chiar în clipele cele mai sumbre. Apoi, pe măsură ce sentimentul dramatic este depăşit, totul se limpezeşte, chiar dacă amarul nu se risipeşte cu totul. Astfel ne putem explica faptul pentru care compozitorul a fost atras să compună opera „Oedip”, pornind adică de la textul marelui scriitor clasic grec”.

*

Exemplele ar putea desigur continua, ele fiind departe de a se epuiza. Considerăm însă că mulţumindu-ne cu cele existente, ne putem face o idee îndeajuns de justificată asupra programatismului care străbate fără îndoială întreaga creaţie enesciană.

Concluziile problemei cercetate reies de la sine. Principiu permanent în muzica lui George Enescu, programatismul se manifestă deopotrivă în lucrări cu subiect declarat cum ar fi „Poema romînă”, „Suita III-a Sătească”, „Impresiile din copilărie” sau poemul simfonic neterminat „Vox maris” cît şi în marele număr de creaţii lipsite de indicaţii în acest sens. El îmbrăţişează un vast cerc de aspecte ilustrînd fie trecutul istoric (Rapsodia II-a), fie natura (Suita III Sătească, Poema romînă, Impresiile, fragmente din Sonata III pentru vioară şi pian, Sonata I pentru pian etc.), fie tipuri din popor (Impresii), fie însfîrşit sentimente profunde, preocupări de problematică filozofică (Oedip, Simfonia III-a, Simfonia I-a, Vox maris).

Nu greşim dacă afirmăm că indiferent de subiectul tratat sau sugerat — muzica lui Enescu exprimă în mod constant cele două coordonate ale gîndirii compozitorului şi anume pe de o parte dragostea fierbinte pentru ţara şi poporul său, pe de alta sentimentul de profundă solidaritate cu aspiraţiile semenilor săi din întreaga lume.

Patriotismul şi umanismul enescian găsesc mijloace variate pentru a-şi croi drum către sufletul ascultătorilor. Folosind în general intonaţiile populare, la începuturile sale componistice mai ales cu ajutorul citatelor, în plină maturitate creatoare prin intermediul unui limbaj propriu în care cîntecul popular apare distilat, încorporat intim în miezul substanţei muzicale, — Enescu vorbeşte cu căldură despre viaţa şi lupta poporului său. Atunci cînd imaginile pe care le zugrăveşte sînt legate de aspecte concrete şi nu de desfăşurări generale, problematice, el aplică diverse principii ale plasticităţii muzicale, de la imitarea sunetelor şi redarea mişcărilor, la procedeele de imitare intonaţională.

Profund emoţionantă, „pornind de la inimă şi adresîndu-se inimii”, muzica lui George Enescu este într-adevăr graiul în care se oglindesc... „însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor”. Prin ea, cultura romînească face unul din paşii săi cei mai importanţi către universalitate.

Insemnări despre „Oedip"

de FR. SCHAPIRA

La 22 septembrie, cortina Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti se ridică lăsînd iubitorii de muzică ce participă la I-ul Festival George Enescu să vadă pentru întîia oară în ţara noastră opera „Oedip" de George Enescu. Va fi ca o încununare a Festivalului. Va fi ca o încununare a acelei susţinute acţiuni de valorificare a moştenirii enesciene la care asistăm în anii puterii populare.

„Oedip" la Bucureşti... Acesta era un vis al tuturor celor care ştiau cîte ceva despre tragedia lirică a lui Enescu. Atunci, cu prilejul montării la Paris, „Oedip" a răsunat şi la Bucureşti, pe calea undelor, dar transmisia a fost relativ slabă (nu se făcuse efortul de a obţine prin cablu retransmiterea pe posturile noastre) şi, pe urmă, nici chiar o transmisie de televiziune nu ar fi fost suficientă. O altă tălmăcire integrală a lui „Oedip", de astă dată aflată sub conducerea dirijorului originar din Romînia Charles Brück (prima era dirijată de Philippe Gaubert), a avut loc la Paris în anul 1955, la puţină vreme după încetarea din viaţă a lui Enescu. Apoi a venit revelaţia unor fragmente, dirijate de Constantin Silvestri. La unul din numeroasele concerte omagiale organizate în ultimii ani am putut asculta, alături de Dixtuor şi de Simfonia de cameră, cîteva ample fragmente vocal-simfonice şi simfonice din „Oedip". Tot ceea ce ne închipuiam în faţa reducţiei de pian a fost cu mult depăşit de realitatea muzical-orchestrală. Şi dorinţa de a auzi integral opera devenea tot mai vie. Aflasem că, acum vreo 15 ani, Tiberiu Brediceanu — pe atunci director al Operei Romîne — era preocupat de ideea reprezentării la noi a tragediei lirice enesciene. Se luaseră unele măsuri preliminare, obţinîndu-se de la Paris o fotocopie a manuscrisului original, aflat la „Opéra". Preţioasă fotocopie, care a stat la baza audiţiilor fragmentare şi a muncii pentru apropiata premieră!... Apoi războiul aducînd printre alte multe nenorociri şi distrugerea sediului „Teatrului Liric", s-a prăbuşit şi ideea unei reprezentări a lui „Oedip". Acum însă, din imboldul forurilor conducătoare ale culturii noastre, Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., muzica noastră în general, îşi fac un titlu de glorie din prezentarea în faţa ţării a capodoperei enesciene, creaţie care se aşază la loc de frunte nu numai în cadrul muzicii noastre dar şi în cel, mai larg, al teatrului liric contemporan universal.

Insemnările acestea nu tind spre cuprinderea documentară a monografiei semnată de Lucian Voiculescu şi nici spre analizarea din aproape în aproape a textului muzical. Ele îşi propun să fixeze unele aspecte ale problematicii legate de „Oedip"-ul lui George Enescu.

IZVOARE...

Pentru a avea termeni de comparaţie şi a putea scoate în evidenţă specificul concepţiei noi din „Oedip"-ul lui George Enescu, se cuvine să stăruim mai întîi asupra *izvoarelor*: „Oedipodia" şi tragediile lui Sofocle.

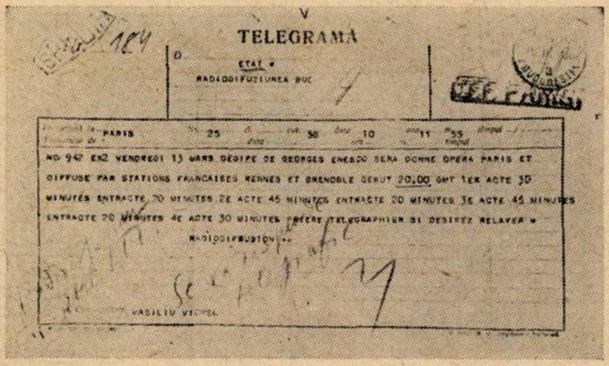
Dintre toate legendele mitologice elene, cea care a vădit cea mai constantă capacitate de a interesa, emoţiona şi desfăta oamenii este, desigur, cea a lui Oedip. Multe au fost versiunile care au fost zămislite şi au circulat, însăşi în bătrîna Eladă, cu privire la destinul fiului lui Laios. „Oedipodia" lui Cinaton ne narează o versiune a *întregii vieţi şi a morţii* lui Oedip şi a constituit o concentrare a diferitelor legende despre Oedip şi un punct de plecare, un izvor pentru o serie de lucrări dramatice.

Fiul lui Laios, regele Tebei, şi al Jocastei (Epicasta) a fost dat curînd după naşterea sa unui păstor pentru a fi dus la pieire în munţi: un blestem îi interzicea lui Laios să aibă urmaşi; după încălcarea acestei interdicţii, oracolul din Delphi i-a prezis regelui teban că fiul său îl va ucide şi va deveni soţul Jocastei. Era pedeapsa pentru o fărădelege săvîrşită de Laios: el îi răpise regelui Pelops din Pisa fiul, Chrysippos, drept „răsplată" pentru ospitalitatea pe care Pelops i-o arătase mai multă vreme. Tatăl lui Chrysippos l-a blestemat pe Laios, dorindu-i să nu aibă parte niciodată de bucuria de a fi tată.

Legat la picioare cu nişte curele, pruncul nu a fost ucis de păstor care, din milă, i-a cruţat viaţa dîndu-l unui rob al lui Polybos, regele Corintului, sau părăsindu-l pe muntele Kithairon *) atîrnat de curele de un copac (unde l-a găsit

---

*) Aflat între Beoţia şi Attica în Grecia Centrală.



TELEGRAMA

ETAT •

RADIODIFUZIUNEA BUC

PARIS 25 38 10 11 55

NO 947 EX2 VENDREDI 13 MARS OEDIPE DE GEORGES ENESCO SERA DONNE OPERA PARIS ET DIFFUSE PAR STATIONS FRANCAISES RENNES ET GRENOBLE DEBUT 20,00 GMT 1ER ACTE 30 MINUTES ENTRACTE 20 MINUTES 2E ACTE 45 MINUTES ENTRACTE 20 MINUTES 3E ACTE 45 MINUTES ENTRACTE 20 MINUTES 4E ACTE 30 MINUTES PRIERE TELEGRAPHIER SI DESIREZ RELAYER •

RADIODIFFUSION ••

VASILIU [illegible]

Telegrama prin care se propunea Radiodifuziunii romîne, în 1936, retransmisia premierei operei „Oedip" de la Opera din Paris. Propunerea a fost refuzată...

robul lui Polybos). Picioarele umflate ale copilului stau la izvorul numelui său (oidei — a fi umflat ; pous — picior).

Înfăţişat lui Polybos, Oedip este primit în palatul regelui unde creşte ca şi cum ar fi propriul copil al lui Polybos şi al soţiei sale Meropa. Oedip nu ştie şi nici nu bănuieşte nimic despre împrejurările deosebite legate de naşterea sa pînă ce într-o zi, la un ospăţ, unul dintre comeseni îi aruncă în faţă cuvintele : „Copil de pripas" ! Cu sufletul îndoit, Oedip se duce la Delphi la oracolul lui Apollon, la Pitia, din gura căreia aude lucruri înfricoşătoare : îşi va ucide tatăl şi va fi soţul propriei sale mame iar din această impreunare se vor naşte copii blestemaţi de zei şi uriţi de oameni. (De remarcat faptul că oracolul nu-i spune cine sînt părinţii săi ; este o primă mişcare de pion a zeului, este o primă întemeiere a acestuia pe *ignoranţa* lui Oedip, ignoranţă care va avea un rol hotărîtor în dramă.)

Pentru a zădărnici împlinirea ursitei, Oedip care nu-şi cunoaşte alţi părinţi în afara lui Polybos şi a Meropei, fuge din Corint hotărît să nu se mai întoarcă nicicînd acolo. Îndreptîndu-se spre Beoţia, la încrucişarea a trei drumuri, la poalele Parnasului, el întîlneşte un bătrîn, care (a doua mişcare de pion a forţelor supranaturale, a doua întemeiere a lor pe ignoranţa lui Oedip !) este însuşi Laios care se îndrepta spre Delphi unde dorea să-l consulte pe Apollon, se pare, pentru a afla cum să scape Teba de Sfinx *). Jignit de bătrîn (care-l ameninţă cu toiagul spre a-l înlătura din drumul carului său), Oedip îl ucide, şi, o dată cu el, şi pe slujitorii care-l însoţeau.

Prima parte a blestemului se împlinise.

Oedip îşi continuă drumul spre Teba. La poalele muntelui Sfingius (sau Ficius ori Sthyngione) străjuia Sfinxul — monstrul înfricoşător cu chip de om şi trup de fiară (corp de leu şi aripi de vultur — cap de ciine, ghiare de leu). Oedip aflînd nenorocirile pe care le aduce cetăţii, înfruntă Iazma. Aceasta îi pune întrebarea : „Cine merge dimineaţa în patru picioare, ziua în două, iar în asfinţit în trei ? Cînd umblă în patru picioare are putere mai puţină şi se mişcă mai încet !" Şi Oedip. desprinzînd sensul simbolic al întrebării, răspunde : „Omul ! În dimineaţa vieţii, cînd e slab se mişcă încet, in patru picioare ; ziua, cînd este în deplinătatea puterilor sale, el merge în două picioare ; spre asfinţitul vieţii sale, bătrîn, se sprijină în toiag." Şi aşa cum fusese vestit, Iazma înfrîntă de Oedip, piere. O nouă mişcare de pion, o nouă folosire a ignoranţei lui Oedip (dezlegătorul enigmei Sfinxului !) : prin uciderea Iazmei, Oedip devine regele Tebei şi soţul Jocastei, întrucît fusese statornicit că cel care ar înfrînge Sfinxul salvînd cetatea, ar căpăta puterea în cetate şi mîna Jocastei. Oedip va avea şi copii cu Jocasta.

A doua parte a blestemului se împlinise.

Începe dezvăluirea adevărului. În Teba izbucneşte la cîtăva vreme după aceea o molimă îngrozitoare care seceră oamenii şi vitele. Consultat, oracolul cere ca ucigaşul lui Laios, aflat în cetate, să fie alungat. Oedip se hotărăşte să-l descopere cu orice preţ pe ucigaş, pentru a salva cetatea. Încetul cu încetul Oedip află cumplitul adevăr. Cel care toată viaţa a *văzut* ce se petrece în jurul lui dar nu *ştiuse*, de fapt, esenţialul, acum a aflat, *ştie*, dar îşi zmulge ochii care nu-i dăduseră decît aparenţe. În desperarea ei, Jocasta se spînzură. Oedip este alungat din cetate (după unele izvoare ar fi rămas rege al Tebei şi ar fi pierit în război ; alte izvoare spun că ar fi fost întemniţat de către Creon şi proprii săi fii — Eteocle şi Polynice — pe care i-a blestemat). Ajutat de Antigona — fiica sa credincioasă — Oedip rătăceşte şi după pribegiri îndelungate ajunge în Attica, lîngă Atena, la Colonos. Oracolul vestise că pămîntul în care se va odihni trupul lui Oedip va fi apărat de nenorociri. Tebanii îl reclamă pe Oedip (care acum îşi cunoaşte destinul), vor să-l readucă în cetatea lor cu de-a sila, cum şi duşmanii Tebei, din cetatea Argos, printre care se află însuşi Polynice, il doresc alături de ei. Dar Oedip este neînduplecat şi dispare de-a pururea în crîngul Eumenidelor, străjuind înflorirea Atenei.

Aceasta este canavaua, expusă sumar, pe care şi-au clădit operele lor poeţi, tragedieni, muzicieni şi artişti plastici. Printre aceştia Sophocle ne interesează în mod deosebit, întrucît la el întîlnim principala sursă de inspiraţie a lui Edmond Fleg. Aşa cum arată George Enescu „de la Sophocle ne-au rămas două tragedii : «Oedip rege» şi «Oedip la Colona» în care este vorba de două episoade succesive, dar care se joacă separat." Pornind de la necesităţi de concentrare a acţiunii dramatice şi, pe de altă parte, de la realitatea că publicul atenian era familiarizat cu datele legendei, Sophocle nu prezintă, în prima tragedie, existenţa lui Oedip de la începuturile ei ci *nodul* ei, descoperirea de către Oedip a adevărului, cu mici sonde verbale în trecutele întîmplări. Faptul că publicul atenian cunoştea datele legendei îi prilejuieşte lui Sophocle folosirea din plin a *„contrastului tragic"* întemeiat pe opoziţia dintre cele ce cred şi „ştiu" Oedip şi celelalte personaje şi cele ce ştiu în mod real spectatorii. Ignoranţa personajului este dublată de cunoaşterea proprie spectatorului. În acest sens, exemplele abundă de-a lungul celor cinci acte ale tragediei lui Sophocle. Întîlnim unul chiar la început, cînd sacrificatorul îi spune lui Oedip :

> Întîiul dintre oameni te socotim pe tine
> *Cumplitul sfinx al Thebei cînd l-ai ucis, străine*
> Un zeu a fost cu tine — *prin el ne-ai mîntuit !*
> *Noi toţi gîndim aceasta şi-o credem,* şi e lege.
> *Hai,* om făr-de pereche, *ridică-ne cetatea !*
> *În rîndurile lumii redă-i întîietatea*
> *Precum odinioară i-ai mai purtat noroc*
> Şi gloria-ţi va creşte cu-a Thebei la un loc
> Acest pămînt de tine-şi va aduce aminte... [1]

sau tot în actul I, cînd Oedip declară :

> Am auzit de Laios dar nu l-am cunoscut [2]).

În lumina faptelor cunoscute anterior, asemenea declaraţii capătă un tragic sens ironic. „Contrast tragic" ! îl întîlnim şi în forme mai subtile. De exemplu, în actul III, în cursul convorbirii dintre Oedip şi Jocasta despre împrejurările uciderii lui Laios, „contrastul tragic" se concretizează în trei cuvinte :

> Oedip
> *Pe-atuncea, spune-mi, Laios, cîţi ani, cum arăta?...*
> Jocasta
> *Înalt. Încărunţise. O faţă* — ca a ta. [3])

Numai spectatorul sesizează aci esenţa, străină chiar Jocastei.

Un alt exemplu : Jocasta i-a povestit lui Oedip că singurul martor al crimei este un rob care a povestit că Laios a fost ucis de doi tîlhari. Oedip, în care a încolţit teama că el este ucigaşul lui Laios, vede în acest fapt infirmarea bănuielii sale şi trimite grabnic să-l cheme pe păstor, pentru a scăpa de orice teamă. El nu ştie că de-aci va izbucni catastrofa. Spectatorul *ştie* şi sesizează „contrastul tragic" din faptul că cele mai bune nădejdi ale lui Oedip sînt legate de cel care-l va doborî.

---

*) Personaj mitologic feminin (Edmond Fleg îi va spune „La Sphynge" iar Emanoil Ciomac „Iazma"). Era fiica lui Typhon şi a Ekidnei şi fusese trimis la Teba din străfundurile Etiopiei pentru a răzbuna răpirea lui Chrysippos de către Laios. Sfinxul oprea drumeţii, cerîndu-le rezolvarea unor dificile enigme şi-i devora pe cei ce nu găseau soluţia lor. Astfel pieiseră Hemon (fiul lui Creon), Hippius (fiul lui Eurynom) şi mulţi alţii.

[1] Versuri romîneşti de Victor Eftimiu („Trei clasici" — Casa Şcoalelor) p. 112. (Sublinierile ne aparţin — n.a.).

[2] id. pag. 115.

[3] id. pag. 152 (sublinierea noastră — n.a.).

Sophocle şi-a clădit dramaturgia pe mai multe „valuri" care duc la nenorocirea lui Oedip. Spectatorul înţelege logica implacabilă a acestei evoluţii. Oedip consideră aceste „valuri" ca incidente, întîmplări care îi par secundare faţă de drumul drept al căutării ucigaşului lui Laios (bănuielile sale se îndreaptă către Creon — fratele Jocastei — şi Tirezias — bătrînul orb care ştie toate — pe care caută să-l încolţească).

Primul act ni-l înfăţişează pe Oedip în deplinătatea gloriei sale, dorind să salveze cetatea de molimă, aflînd că izbăvirea este legată de descoperirea ucigaşului lui Laios. Hora începe... Lăutarul este zeul, destinul...

În actul al doilea, *prima lovitură* dată lui Oedip se datorează lui Tirezias, bătrînul orb care *ştie* şi poate face *lumină*. Tirezias ştie cine e Oedip, cine e ucigaşul lui Laios ; dar, dacă ar vorbi, nu l-ar crede nimeni. Şi tace... poate să pară firesc, tot atît de firesc ca faptul că Oedip se înfurie împotriva celui care ar putea salva cetatea şi nu o face şi îl bănuieşte a fi chiar ucigaşul sau un părtaş la crimă, săvîrşită în interesul lui Creon. Şi cînd Tirezias, iritat, îi aruncă în faţă :

> *De azi încolo nimeni, ştiind cumplita-ţi faptă,*
> *Nu-ţi va mai da în cale priviri prieteneşti...*
> *Să nu-ndrăzneşti cu mine sau alţii să vorbeşti*
> *Fiindcă* tu *eşti omul ce ne-ai adus năpasta.*
> *Tu eşti nelegiuitul ce spurcă ţara asta !*[1]*.*

şi cînd, mai precizează că cel căutat :

> *Un tată care-i frate cu fiii săi, un fiu*
> *În patul mamei sale intrat — n-ar mai fi viu !*
> *Împreunat cu dînsa, bărbat şi fiu deodată*
> *Şi ucigaş al celui care îi fuse tată !*[2]

primul val s-a pornit...

Al doilea val este legat de Jocasta (actul III). În cearta dintre Creon şi Oedip ea intervine căutînd să-l liniştească pe soţul ei şi să-i ilustreze netemeinicia oracolelor. Şi Jocasta povesteşte că, pe vremuri, un oracol îi vestise lui Laios că va fi ucis de propriul său fiu, dar regele a pierit de mîna tilharilor la o răscruce de drumuri. Unicul fiu al lui Laios, la vîrsta de două zile, a fost dat pieirii, fiind lepădat pe un munte pustiu.

Cuvintele „liniştitoare" ale Jocastei îl înfioară pe Oedip. Nu toate ; ultimele despre copilul părăsit, trec parcă neobservate. Dar cele cu răscrucea de drumuri îi trezesc amintiri. Oare Tirezias a spus adevărul ? S-ar putea să-l fi ucis pe Laios ! Precizările nu le poate aduce decît păstorul acela care a rămas în viaţă şi a văzut *doi* tilhari. Trimite după el ca să se liniştească !...

Actul al patrulea aduce al *treilea val,* legat de vestitorul din Corint. Polybos, regele Corintului, a murit de „moarte bună". Oedip, aflînd, vorbeşte de „un mincinos oracol" referindu-se la cel în legătură cu uciderea de către el a tatălui său. El nu se va întoarce în Corint de teama celei de-a doua ameninţări a oracolului. Dar vestitorul îl „linişteşte" : „Nu eşti copilul lor !" îi spune el. El însuşi i l-a dus lui Polybos, după ce-l primise de la un păstor teban. Oedip nu mai pare interesat decît de misterul naşterii sale dar Jocasta a înţeles. Corul precizează, referindu-se la păstorul acela de demult: este robul care a scăpat din omorul lui Laios şi care nu va mai întîrzia să apară. (Sophocle este zgîrcit cu personajele sale, el contopeşte cele două acţiuni esenţiale într-un personaj : vestitorul e cel care l-a preluat pe Oedip ; păstorul care l-a predat este şi cel care a scăpat cu viaţă la răscrucea celor trei drumuri). Jocasta va încerca zadarnic să-l oprească pe Oedip din acea cursă spre adevăr dar şi spre nefericire. Oedip socoate că i-ar fi ruşine ei de originea sa. *„Rămîi cu neamul mare cu care te făleşti !"* îi aruncă el, continuîndu-şi cercetările şi, tragică ironie, declarînd :

> *„Destinul meu, Olimpul l-a făurit* cu drag
> M-a fericit, *puternic, m-a înălţat pe trepte*
> *Pe culmi nebănuite ştiut-a să mă-îndrepte.*
> *Obîrşiile mele prea-nalte dacă nu-s,*
> *Ce mi-ar păsa de ele cînd* sînt aşa de sus ? ![3]

Apare şi păstorul şi porneşte şi *ultimul val.* Dintr-o singură „lovitură de teatru" Oedip, din gura acestuia, află că este fiul şi ucigaşul lui Laios. Acum Oedip *ştie.* Lumina adevărului este orbitoare, Oedip îşi zmulge ochii, orbindu-se. Ultimul act aduce această veste ca şi cea a spînzurării Jocastei şi alungarea lui Oedip din Teba.

A doua tragedie a lui Sophocle — „Oedip la Colona" — ultima piesă scrisă de marele tragedian pe atunci nonagenar, este apologia şi apoteoza lui Oedip scăldată în lumina blîndă a înţelepciunii. Nu mai întîlnim „contrast tragic" ; dramatismul acţiunii este mai palid, retorica ocupînd un loc mare, potrivit cu linia apologetică a piesei.

ELABORAREA LIBRETULUI

Asistarea la un spectacol „Oedip-rege" cu Mounet-Sully în rolul titular, l-a hotărît pe George Enescu să scrie o tragedie lirică pe acest „formidabil şi nepieritor subiect".[4] Iată cum povesteşte însuşi Enescu împrejurările în care a fost aleasă tema şi creat libretul.

„*Era în anul 1906 — îşi amintea cu ani în urmă* George Enescu. Eram de douăzecişicinci de ani. Simţeam dorinţa vagă de a compune pentru teatru. André Messager[5], căruia îi plăcuse «Dixtuorul» meu, mă sfătuia să scriu o operă. Zodia îmi era favorabilă ; simţeam, cum se spune, că pot merge cu toate pînzele întinse. Hotării să încerc aventura. De fapt, ce rişti să întrebi neprevăzutul, înafară — tocmai — de cazul cînd porţi numele de «Oedip» ? De altfel nu mă gîndeam încă la această dramă. Căutam, tatonam, pentru a găsi un subiect. Desigur, libretişti existau destui, dar majoritatea acestor meseriaşi îmi păreau foarte mediocri. Henri Cain mi-a propus un „Lotus albastru", pe care l-am făcut să cunoască soarta firească a tuturor lotuşilor — aceea de a cădea baltă... Acest gen de operă-foileton, scris în versuri zornăitoare cu „urmare în numărul viitor", îmi stirnea un acut sentiment de inutilitate. După „Lotusul albastru", am mai refuzat mai multe scenarii, unul mai mediocru decît altul. Cu toate acestea, specialiştii nu se descurajau : stimulaţi de micul succes al «Poemei romîne», îmi propuneau, binevoitori, vechi legende romîneşti. Cu cincisprezece ani mai tîrziu, cu pofta trezită de triumful «Regelui David», aceşti domni îi ofereau săptămînal lui Honegger o seamă de „Sardanapal-i" şi „Nabuchodonosor-i". Plictisul legat de succes este că el îi fascinează pe inoportuni, precum mierea atrage muştele !

Descurajat, m-am îndreptat din nou către proiecte mai puţin ambiţioase. Am compus în linişte simfoniile mele şi multă muzică de cameră — cînd într-o bună zi, la «Comedia franceză» *l-am văzut pe Mounet-Sully în „Oedip rege". În anul* 1910, Mounet nu mai era tînăr — dar ce om ! Într-adevăr nu aş putea descrie şocul pe care mi l-a dat lucrarea şi interpretarea ei. Această voce — această voce sonoră şi flexibilă, care arunca frazele ca şi cum ar fi fost cînturi şi versurile ca şi cum ar fi fost o melodie — va răsuna pînă-n ultima clipă a vieţii mele în amintirea mea. Cei care nu l-au văzut şi nu l-au auzit niciodată pe Mounet-Sully nu pot să-şi făurească o idee despre acest tragedian fără pereche. Chiar şi discul nu reproduce decît în parte accentul pateticei sale voci. În clipa în care Oedip îşi scotea ochii, Mounet-Sully săvîrşea o minune. Chipul său, atît de frumos de obicei, devenea din ce în ce mai hîd, aproape bestial. Nu vorbesc de sîngele care curgea şiroaie pe obrazul său, ci de înseşi trăsăturile sale pe care le deforma : aveai impresia gurii unui leu, aţîţat de cangea îmblînzitorului. Iar în ce priveşte strigătul care izbucnea din masca aceasta fulgerată, l-am notat în partitura mea, cu note înadins false. Aceste note de necîntat, Pernet[6], care a creat rolul lui «Oedip», a avut curajul să le înveţe şi talentul să le urle.

Ieşind de la Comedia Franceză eram halucinat, posedat. O idee fixă îmi cuprinsese mintea : să compun un «Oedip». Dar cui să-i cer libretul ? Paul Dukas, care-mi arătase multă prietenească simpatie cu prilejul primei audiţii a simfoniei mele în Mi bemol la Concertele Colonne, m-a prezentat într-o seară lui Pierre Lalo. În timpul convorbirii, i-am mărturisit eminentului critic dorinţa mea de a compune un «Oedip» !

---

[1] Ibid. pag. 129.

[2] idem pag. 135.

[3] ibid, pag. 171 (subl. ns. — n.a.).

[4] Aşa-l caracterizează George Enescu într-o scrisoare adresată lui Lucian Voiculescu, autorul monografiei *„Oedip de George Enescu"*.

[5] *André Messager* (1853—1929), compozitor francez, dirijor la Opera din Paris.

[6] *André Pernet* — primul interpret al lui „Oedip".

— Drace, îmi spuse Lalo — este un subiect teribil !...

— O ştiu, cum să nu, dar vreau să încerc. Aţi vedea dvs. pe cineva care să-mi facă libretul ?

— Nu încă — răspunse Lalo — dar căutîndu-l s-ar putea să vă găsesc omul potrivit...

La cîteva săptămîni după aceea, Lalo mă prezentă lui Edmond Fleg. Elenist remarcabil, israelit, Edmond Fleg (numele său adevărat este Fleigenheimer) era, pe deasupra, un poet înnăscut, îndrăgostit de muzică. Lucienne Breval [1]), care asista la convorbirea noastră, izbucneşte entuziastă :

— Este o idee superbă — exclamă ea : împreună veţi făuri o capodoperă !

— Mai e pînă atunci — ripostă Fleg, lăsaţi-mă să mă mai gîndesc...

Fleg se gîndi deci şi cam prin 1913 îmi propuse un «Oedip» în două seri consecutive.

— Oare nu credeţi că e cam lung ? spusei, destul de îngrijorat.

— Nu uitaţi — protestă Fleg — că grecii erau cam „vorbă lungă".

— Într-adevăr, era micul lor păcat, — răspunsei, — şi de aceea cred că e bine să nu cădem în el, la rîndul nostru ! Credeţi-mă, dragul meu prieten, feriţi-vă de tragedia-fluviu. În ceea ce mă priveşte, întrezăresc ceva concentrat, care să fie totuşi foarte liric. Să încercăm ! vreţi ?... Imitaţi-le deci pe bunele bucătărese : puneţi pe foc şi lăsaţi să scadă...

Fleg clipi din ochi :

— Ne-am înţeles... — îmi spuse el cu o mică grimasă aprobatoare".

Aşa a pornit George Enescu la lucru...

Primul război mondial l-a despărţit pe muzician de libretist. De-abia după un deceniu s-au reîntîlnit. Dar să lăsăm, în continuare cuvîntul lui George Enescu :

„M-am înapoiat la Paris, unde l-am regăsit pe Edmond Fleg, care avusese timp, în zece ani, să-şi remanieze cu desăvîrşire proiectul anterior. El mi-a propus o dramă în patru părţi — un prolog, două acte şi un epilog — corespunzînd naşterii, tinereţii, maturităţii şi morţii lui Oedip. Mă adîncesc în manuscris şi sînt cucerit. Textul era minunat. Abia am îndrăznit să-i sugerez colaboratorului meu cîteva retuşuri de amănunt. De comun acord, am suprimat unele aluzii cam crude cu privire la dragostea incestuoasă dintre Oedip şi Jocasta. Desigur că mitologia ne punea la adăpostul criticilor — dar de ce să şochezi lumea, insistînd asupra unor lucruri ştiute dinainte ? Şi, de fapt, această dragoste vinovată nu este decît rodul blestemului divin.

Treaba poetului era terminată. Aceea a muzicianului trebuia să înceapă...

De la Sophocle ne-au rămas două tragedii : «Oedip-rege» şi «Oedip la Colona», în care este vorba de două episoade succesive, dar care se joacă separat. Prima din aceste drame este aceea care, tradusă în versuri, îi oferea geniului dramatic al lui Mounet-Sully un pretext de neuitat.

«În tragedia greacă din acea vreme — observă cu dreptate Louis Laloy — muzica nu intervine decît prin cîntul corurilor, care se fac ecoul emoţiei de pe scenă, unde personajele au luat cuvîntul. Discursurile lor, dezbaterile lor ar părea nesfîrşite dacă ar fi propuse aidoma compozitorului. Pe de altă parte, publicul atenian era familiarizat cu legenda, şi pentru poet era destul să facă o aluzie la cele întîmplate odinioară, pentru a fi pe dată înţeles. Nu acelaşi lucru se petrece în zilele noastre. Din aceste două motive, domnul Edmond Fleg a socotit cu înţelepciune că trebuie să ne prezinte întreaga poveste a eroului, de la naştere la moartea sa».

Pe de altă parte, Robert Kemp (care iscălea în acea vreme foiletonul muzical din „La liberté" cu numele Robert Dézarnaux) adăuga : «Nu este, ca „Maşina infernală" a d-lui Cocteau, sau „Oedip" de dl. Gide, un joc spiritual, un exerciţiu de virtuozitate în jurul acestei foarte antice poveşti, nu este o serie de mici variaţii pe una din cele mai profunde parabole ale religiei elenice. Este, în sfîrşit, o „restituire". Totul se înalţă din noaptea vremurilor, de la naşterea în bucurie a lui „Oedip" la Teba, pînă la moartea sa la Colona».

Şi pentru că citez, — continuă George Enescu — voi da în încheiere cuvîntul lui Edmond Fleg care, într-un interviu acordat în ajunul repetiţiei generale preciza cu exactitate :

«Pentru a fi în măsură să ofer compozitorului gradaţii, contraste, schimbări de ritm sau de atmosferă, în loc să mă rezum doar la „Oedip rege", mi-am propus să urmăresc întreaga viaţă a eroului, pornind de la voia bună şi trecînd prin groază numai pentru a ajunge la seninătate». Fleg, care cunoştea bine tehnica operei — deoarece el îi dăduse deja muzicianului Ernest Bloch libretul la «Macbeth» — se dovedise un om abil şi un poet inspirat".

Şi George Enescu rezumă astfel acţiunea libretului :

„Primul tablou [2]*)*. Poporul teban s-a adunat în jurul leagănului lui Oedip. Marele preot al lui Apollo răspîndeşte asupra noului născut cîteva picături din apa Circeii. Ciobanii împletesc cununi de frunze, femeile oferă purpure, războinicii — arcuri aurite şi săgeţi. Toate acestea se petrec în palatul lui Laios şi al Jocastei. Dar se caută un nume pentru vlăstarul regesc. Atunci bătrînul Tirezias, orbit de mînia Herei, proroceşte că noul născut va fi ucigaşul tatălui său şi soţul mamei sale. Poporul se ridică îngrozit. Cuprins de teamă, Laios încredinţează leagănul unui cioban, care se va duce să ucidă copilul în stîncile Kithairon-ului. Coruri, dansuri, mişcări de mulţimi.

Al doilea tablou [3]*)*. La Corint, un tînăr în picioare lîngă o coloană, meditează, în aburii serii. Este Oedip. Adăpostit de Polybos şi Meropa [4]), el fuge de aceştia, pe care-i crede a fi părinţii săi, întrucît ştie că oracolul l-a condamnat să-l ucidă pe unul şi să-i fie soţ celeilalte. Refuzînd să fie criminal, el duce lupta împotriva destinului.

Al treilea tablou. Iată-l pe Oedip la răscrucea a trei drumuri. Un bătrîn îndrăzneţ trece pe carul său şi-l loveşte pe Oedip cu biciul pe obraz. La rîndul său, tînărul azvîrle măciuca sa, care cade pe ţeasta lui Laios. Oedip şi-a ucis tatăl, destinul a repurtat prima sa victorie.

Al patrulea tablou. În faţa uneia din cele şapte porţi ale Tebei, Sfinxul doarme cu aripile-i mari strînse. Paznicul cîntă în noaptea înstelată. Apare Oedip ; el trezeşte monstrul. Sfinxul îl întreabă cine e mai tare decît ursita. Oedip descoperă adevărul şi răspunde : „Omul e mai tare decît ursita" ! Sfinxul rîde, plînge hohotind şi dispare. Se face ziuă, întreaga cetate iese în afara porţilor, salvatorul care a înfrînt fiara este aclamat. Oedip, încoronat cu aur, o vede apropiindu-se pe Jocasta. Mîinile lor se ating...

Al cincilea tablou [5]*)*. Acest tablou, singur, concentrează în el «Oedip rege» de Sophocle. Ciuma bîntuie în cetate. Tirezias cere, pentru ca molima să poată fi oprită, ca necunoscutul ucigaş al lui Laios să-şi primească pedeapsa. Oedip descoperă misterul naşterii sale, paricidul său şi incestul său involuntar. Deznădăjduit el îşi crapă ochii. Izgonit din cetate, el pleacă sprijinit de umărul fiicei sale Antigona.

Al şaselea tablou [6]*)*. Acesta rezumă întregul «Oedip la Colona». Oedip, care nu poartă răspunderea faptelor sale, nu este un criminal, ci o victimă. Soarta l-a răzbit, dar e nevinovat, întrucît a făcut totul pentru a scăpa de condamnarea sa. Oedip e un fel de martir ispăşitor. Corpul său, îngropat în solul Aticii, va ocroti cetatea şi-i va da biruinţă [7]).

Desigur că acest deznodămînt era în acelaşi timp mai precis şi mai optimist decît cel al lui Sophocle, care se mărginise la indicaţii destul de misterioase. În ceasul său din urmă, eroul nostru îşi recapătă văzul şi-l chiamă pe Teseu să-l urmeze spre frunzişul sacru al Colonei, unde se săvîrşea suprema reconciliere.

Ochii mei se vor redeschide
Pentru calea-mi cea din urmă
Eu, cel călăuzit, la rîndu-mi călăuzesc ;
Urmează-mă printre flori
Prin ierburi şi prin iederi,
Urmează-mă printre voci de izvoare de primăvară
Eu voi păşi senin către ceasul din urmă,
Şi voi muri în plină lumină. [8]*)*

Aceasta era minunea pe care Sophocle şi Edmond Fleg o propuneau imaginaţiei mele. Era grea sarcina. Doamne, cît de frumoasă era !"

---

[1]) *Lucienne Breval* — cunoscută cîntăreaţă franceză.

[2]) Actul I, prologul (n.n.).

[3]) Tablourile II, III şi IV alcătuiesc actul II (n.n.).

[4]) După ce fusese cruţat de ciobanul care primise la Teba ordinul să-l ucidă (n. n.).

[5]) Actul III (n.n.).

[6]) Actul IV (Epilogul) — (n.n.).

[7]) Oedip arată : „...*Zeii au voit ca din neagra sa groapă*
Biruitorul ursitei să dea iar biruinţă".
(n. n.).

[8]) Din versiunea romînească a libretului, semnată de Emanoil Ciomac. (n. n.).

MESAJUL NOU AL LIBRETULUI

Să vedem deci caracteristicile esențiale, proprii libretului tragediei lirice „Oedip". Prima ne apare nu aceea a prezentării întregii existențe a eroului antic, element formal, derivat, ci schimbarea întrebării sfinxului. De unde, în legenda antică Sfinxul pune o întrebare cu o limitată semnificație filozofică, o întrebare care presupune mai degrabă o virtuozitate enigmistică decît o *atitudine* față de problemele esențiale ale vieții (la urma urmei totul se rezumă la dezvăluirea simbolului cuprins în enigma cu privire la „ceea ce umblă dimineața în patru picioare, la amiază în două și în amurg în trei"), în „Oedip" de George Enescu și Edmond Fleg lucrurile se schimbă. Sfinxul pune întrebarea în cadrul monologului :

> *„Eu sînt odraslă a ursitei*
> *Sînt neștiuta-ți soartă.*
> *Dar știi tu ce-i ursita, Oedip?*
> *Ce-i ursita?*
> *Și pulberea și fiara și steaua-n cer senin*
> *Toate în lume sînt mînate de ea;*
> *Zeii, ei înșiși, legați sînt de ursită*
> *Ea va sfărîma lira lui Apollon,*
> *Va sfărîma săgețile-Artemizei*
> *Va sfărîma și caduceul lui Hermes*
> *Și lancea Athenei*
> *De-acum spre a-mplini visul urmărit de ea,*
> *Uranos și Cronos căzut-au din stele;*
> *Și-n curînd, prăbușit sub strînsoarea sortită,*
> *La rîndul său, mîndrul Zeus*
> *Se va rostogoli în noapte*
> *Și-acum răspunde-mi Oedip, de te-ncumeți*
> În uriașul Tot, pitic prin soarta lui,
> Să-mi spui pe cineva sau numește-mi ceva
> Să fie mai mare decît ursita!"

Deci întrebarea pune frontal problema „destinului" — acel cortegiu de fapte și întîmplări care-l însoțește pe om de-a lungul vieții și pe care, neînțelegîndu-l, omul îl pune pe seama unor forțe supranaturale — și, în esență, întrebarea se referă la atitudinea omului față de *viață*. Oare viața este stăpînită de forțele în afara firii sau stăpînul firii este *omul?* Edmond Fleg și George Enescu nu au schimbat răspunsul antic oedipian : omul ; dar acum el are o semnificație de o extremă măreție și profunzime. Omul nu este numai cel ce umblă în dimineața vieții în patru picioare, spre amiaza ei în două și spre asfințitul ei sprijinindu-se de un toiag ; *omul este stăpînul vieții, al destinului.*

Acestei idei fundamentale îi este subordonată *forma* libretului. Dacă Sophocle și-a construit „Oedip rege" întemeindu-se exclusiv pe episodul descoperirii adevărului de către erou, lăsîndu-l pe spectatorul antic să-și completeze, potrivit legendei, imaginea începutului și sfîrșitului vieții lui Oedip, creatorii noului „Oedip", pentru a dovedi că eroul lor este într-adevăr un învingător, care avea dreptate cînd dădea răspunsul Sfinxului, trebuie să-l prezinte pe Oedip la Colona, în tihnita sa apoteoză. Simpla înfrîngere a Sfinxului nu este suficientă pentru a dovedi justețea răspunsului oedipian și ar putea naște și un aparent cerc vicios : omul este mai puternic ca destinul ; destinul l-a înfrînt pe om tocmai în urma confirmării primei idei de către moartea Sfinxului (care-l face pe Oedip soțul Jocastei).

Prezentîndu-ne numai teribilele scene din Teba, creatorii modernului „Oedip" nu și-ar fi putut dovedi în mod convingător ideea fundamentală, spectatorul neștiind, se presupune, soarta ulterioară a lui Oedip și faptul că prin atitudinea sa el a cîștigat bătălia împotriva urgiei soartei. De altfel, pentru a sublinia victoria lui Oedip, libretul introduce izbucniri patetice pe care nu le întîlnești în „Oedip la Colona" de Sophocle" :

> *„Am învins soarta mea!*
> *Am învins soarta mea!"* (act. IV).

Se știe că în „Oedip la Colona" sînt mult argumentate scuzele lui Oedip. În repetate rînduri (discuția cu corul atenienilor, discuția cu fiul său, dialogul cu Teseu, cel cu Creon etc.), Oedip arată că datorită zbuciumului său sufletesc, și-a impus o pedeapsă prea cumplită dar că, o dată furtuna trecută, el și-a dat seama că toate crimele le-a comis *neștiind* că le comite, că voința sa nu a fost angajată în aceste crime și că vina sa este atenuată. „Oedip la Colona" subliniază o dată mai mult că *ignoranța* este cauza principală a crimelor lui Oedip. Nici o clipă însă Oedip — la Sophocle — nu depășește atitudinea de *justificare*, de *scuză*. Atitudinea de *învingător* apare subliniată, în schimb, în „Oedip" de George Enescu și Edmond Fleg, pe linia reliefării ideii esențiale a tragediei lirice.

Prezentînd izbucnirea tragediei și deznodămîntul ei ultim, creatorii noului „Oedip" s-au simțit datori față de spectatori să înfățișeze și punctele de plecare ale dramei pentru ca neinițiatul s-o poată înțelege. De aici și apariția prologului (nașterea lui Oedip), actelor I (cunoașterea oracolului la Corint) și II (paricidul și, în urma uciderii Iazmei, înscăunarea ca rege al Tebei și căsătoria cu Jocasta).

În lumina acestei dorite înțelegeri de către cel neinițiat, ne apare contradictorie supraîncărcarea libretului cu amănunte referitoare la legende conexe din cadrul mitologic. De pildă, în amintitul monolog al Sfinxului, se fac referiri la Uranos și Cronos ; un neinițiat în mitologia elenă nu știe că Uranos reprezintă cerul, care, însoțindu-se cu Geea, pămîntul, avu copii. Printre ei și pe Cronos, care l-a răsturnat de pe tron. La rîndul său Cronos a fost răsturnat de Zeus, fiul său. Toate aceste amănunte îngreunează libretul, îl fac mai greu accesibil.

Am văzut, prezentată succint, esența noului din libretul tragediei lirice enesciene. Ea derivă din umanismul profund al lui George Enescu, umanism confirmat de întreaga sa creație și viață.

Aceasta este și ideea fundamentală care se degajă din tragedia lirică : omul credincios unui

Scenă din „Oedip" în montarea Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

înalt ideal etic, umanist, este stăpînul vieţii sale, la sfîrşitul ei putîndu-se declara învingător al soartei sale. Desigur că acest mesaj ne este transmis în forme specifice, mitologice. Astăzi forma mitologică în care Sophocle a abordat problema destinului uman ne apare ca o ficţiune artistică. Evident, una de geniu, totuşi o ficţiune. Azi sînt din ce în ce mai puţini cei care cred, fără îndoială în oracole, sfincşi, ursită, zeităţi. Tragedia lui Sophocle, reînviată şi înnoită în „Oedip"-ul enescian, îşi amplifică mesajul filozofic în noua lucrare.

Alături de mesajul fundamental, apar idei derivate. Una din acestea, strîns legată de cea fundamentală, poate fi formulată în termenii *„eliberarea, rod al luptei"*.

In actul al patrulea — după ce am asistat, cu un act mai de vreme, la groaznica dezvăluire a adevărului, după ce Oedip cel clarvăzător şi-a crăpat ochii ca semn, parcă, al puţinătăţii cunoaşterii sale — Oedip pare să-şi fi înălţat din nou statura, deşi e gîrbovit de ani şi suferinţe. „Fericit e acel curat la suflet", cîntă bătrînii Atenieni, în frunte cu Teseu, veniţi întru întîmpinarea lui Oedip. Cu voce reţinută, cu adînc dispreţ, el îl primeşte pe Creon, venit să-l aducă înapoi la Teba asaltată de Argieni, pentru a salva din nou cetatea. La acuzaţiile lui Creon, el răspunde:

„Nimic n-am făcut eu!
Am eu vreo parte la crimele
Ce-au fost ursite de soartă cînd nici nu mă născusem?
Fosta-măcar o clipă în viaţa-mi oropsită
Cînd eu nu m-am luptat
Cu zeii ce m-au întinat?
N-am părăsit Corintul, căci îl iubeam pe tata
Şi o cinsteam pe mama?
Ştiam eu că-ncolţit la răscruce de trei drumuri,
Il ucideam pe tata, apărîndu-mi viaţa?
Şi cînd răpusei Sfinxul, cu taine uriaşe,
Ca să scap de la moarte numeroşi tebani
Ştiam eu că-mi pregăteau drept răsplată
Un culcuş incestuos?
Nu, eu nu o ştiam, nu o ştiam!
Dar tu, tu ştii Creon, cînd îmi strigi păcatele
Că pîngăreşti pe Jocasta dincolo de mormînt.
Iar voi Tebani cînd m-aţi izgonit,
Voi cunoşteaţi pe cel ce l-aţi gonit?
Il cunoşteaţi pe mîntuitorul
Pe tatăl vostru?
Paricizi!
Voi sînteţi paricizi
Eu sînt nevinovat!
Voinţa mea n-a fost nici cînd în crimele mele!
Am învins soarta mea!"

şi apoi:

„...zeii au voit ca din neagra sa groapă
Biruitorul ursitei să dea iar biruinţă".

Această eliberare din chinuri, ca rod al luptei drepte pentru binele obştei, această însuşire sublimă de a da biruinţă cetăţii şi după moarte, ca rod al integrităţii morale, păstrată indiferent de împrejurări potrivnice — constituie un mesaj umanist al tragediei lirice „Oedip", aşa cum a fost concepută de George Enescu, aşa cum a fost realizată de el, pe temeiul libretului alcătuit de Edmond Fleg la cererea sa.

Nu este un document al nimicniciei omului, ci un imn tragic al măreţiei pe care o poate dobîndi eroul cînd se pune în slujba adevărului şi a semenilor săi.

Spunem „în slujba semenilor săi" pentru că Oedip, acest om dintre cei mai minunaţi, cinstit, stăpîn pe înţelepciunea omenirii, hotărît, energic, activ, adică stăpîn pe ceea ce numeau vechii greci *logos* şi *ergon* (gîndire şi faptă), nu pune niciodată forţa lui în slujba vreunei ambiţii individualiste, a samavolniciei, ci o supune binelui obştei: atunci cînd părăseşte *în mod conştient* Corintul pentru a nu făptui crima care-i e sortită, atunci cînd îşi riscă existenţa *în mod conştient* înfruntînd Sfinxul, atunci cînd înainte de a i se cere să întreprindă ceva, el îl trimite pe Creon la oracol pentru a afla cum poate fi oprită stihia care mistuie cetatea etc.

Legătura cu obştea fusese un izvor de forţă morală la Oedip. Obştea va suferi, o dată cu el, cînd izbucneşte tragedia. Acest lucru este un alt element nou în libretul tragediei lirice: corul sophoclian devine mai activ, participă emoţional și faptic la acțiune. Durerea față de suferința eroului iubit este exprimată în versuri ca:

„Urgisit, urgisit... Oedip!... Oedip!“

sau

„Durere, durere! Plînsuri și jale!“

obștea tebană îl va osîndi însă și ea

„Vai ție, Oedip!
Da, trebuie să pleci!“

și

„Trebuie să pleci, să pleci, să pleci!
La surghiun chiar de tine și de zei osîndit!“

Nici această obște *nu știe*. Ignoranța ei va determina plecarea lui Oedip și, de aci, nefericirea cetății. Apoi Creon și obștea tebană află că Oedip era purtătorul fericirii viitoare a cetății și, la Colona, îl imploră:

„Scapă-ne, scapă-ne, îndură-te de noi!
Ah! Uită! Uită! Am fost netrebnici
De nu vii, ei (Argienii — n.n.) *vor trece*
noii născuți prin flăcări
Omorînd pe bătrîni, răpind și pe femei
Scapă-ne! Milă, milă, îndură-te de noi!“

Oedip respinge aceste implorații: el nu va face fericirea Tebei care — neînțelegînd că în lupta cu zeul, el fiind în esență nepîngărit ca voință și conștiință, a ieșit învingător — l-a osîndit pe elemente *neesențiale,* ci va face fericirea obștei din Atena, cetatea lui Teseu care a înțeles măreția morală a liniei *esențiale* a lui Oedip și-l primește pe pămîntul ei. Și Oedip este fericit că, în continuare, va face *fericirea obștei.*

Această trăsătură este esențială pentru *măreția* unui erou.

Un alt „mesaj conex“: un mesaj de revoltă.

Acest om minunat este prins într-o capcană diabolică pregătită de zeii pe care-i respectă.

Cine e vinovat? Cine e nevinovat?

Răspunsul apare de la sine: Oedip e nevinovat, zeii sînt vinovați.

Nu poate fi considerat vinovat cel care este jignit și își vede amenințată viața de către un necunoscut și, apărîndu-se, îl doboară pe acesta; cel căruia i se dă ca soție o femeie despre care nu știe că-i este mamă.

Zeul însă *știe,* nu are circumstanțe atenuante. Rolul zeului este cu atît mai odios cu cît el nu intervine decît atunci cînd omul de bine ar putea să părăsească drumul însîngerat ce i-a fost pregătit. Prima mișcare de pion: oracolul îi anunță tînărului Oedip că va fi ucigașul tatălui său și soțul mamei sale dar, cum am mai spus, nu-i spune cine sînt părinții săi ci îl lasă pe acesta să-l interpreteze într-un mod greșit (acesta este și sensul oracolului: să fie greșit înțeles și să determine pornirea lui Oedip pe drumul crimei). Sprijinindu-se pe credința și dragostea filială a lui Oedip, zeul nu-i dezvăluie decît *o parte* din viitorul pe care i l-a ursit. Destul ca, ajutat de buna credință a tînărului, acest viitor să se înfăptuiască. Fără această intervenție a zeului, ceea ce făcuseră Laios și Jocasta pentru a se opune crimei — jertfirea unicului lor fiu — ar fi fost într-adevăr îndeajuns. Dar, așa, bulgărele de zăpadă a fost slobozit la vale. Nu-i mai rămîne decît să se întîlnească cu cei pe care trebuie să-i lovească. De aceasta se va ocupa zeul. Următoarea mișcare de pion este întîlnirea cu Laios, pe care nu-l cunoaște (veșnica ignoranță!), care-l provoacă și e ucis. A treia mișcare de pion a zeului este legată de înfrîngerea Sfinxului și „răsplătirea“ eroului: Teba îl încoronează și i-o dă pe Jocasta drept soție.

Zeul nu s-a potolit însă. El cere „pedepsirea vinovatului“. Și atunci revolta noastră ajunge la punctul ei culminant: Nedreptatea își are ca principal purtător pe Apollon și acesta cere pedepsirea celui pe care l-a atras pe calea crimelor (pe care le-a comis fără să știe!).

Dacă la Sophocle nu există o revoltă a lui Oedip împotriva zeilor ci doar expresia cunoașterii adevăratului făptaș:

„Apollon, da, prieteni! Apollon e făptașul!
El m-a ursit din leagăn pămîntului,
vrăjmașul!“

în noul „Oedip“ întîlnim expresia revoltei eroului: Inainte de a fi făptuit vreuna din crimele sale, cînd aflîndu-se la răscrucea a trei drumuri ignoră care e cel al salvării, exclamă:

„Blestemați fie zeii ce dorm acolo sus!“

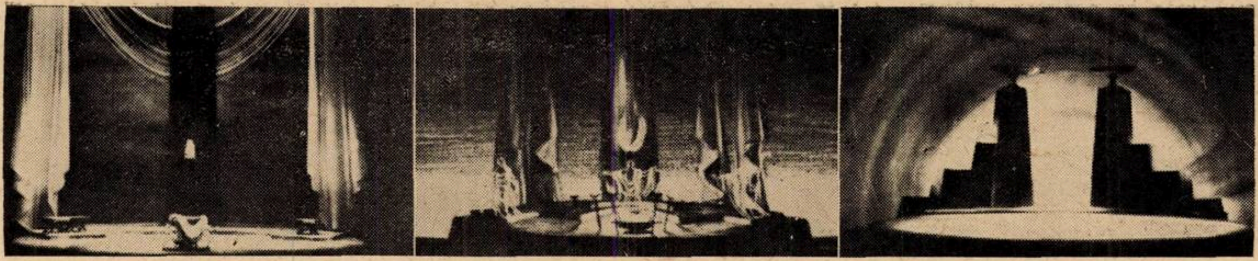
Și spectatorul i se asociază...

Un alt aspect pe care vrem să-l subliniem. La Sophocle, „Oedip-rege“ se încheie cu o nuanță de scepticism. Corul recomandă:

„Sîntem legați din leagăn cu moartea și
durerea...
De aceea-n așteptarea sfîrșitului firesc,
Nu fericească nimeni pe cei ce mai trăiesc!“

Aceasta este concluzia logică a întregului mecanism dramaturgic al lui Sophocle care activează pe două pedale: cunoașterea adevărului de către public, ignorarea adevărului de către eroi. Într-adevăr, tot ce face Oedip este îndeplinit cu bună credință, sinceritate. Nici unul din personajele principale nu minte. Aparent totul corespunde cu adevărul. Și totuși, între elementul *subiectiv* și faptele *obiective* există o discrepanță. (Teba îl va judeca în lumina faptelor *obiective.* Atena în lumina intențiilor *subiective).*

Oedip, la Sophocle, tocmai de aceea se consideră vinovat întrucît nu-l interesează elementul *subiectiv* (faptul că din cunoștința și vrerea sa lipseau și paricidul și incestul). El se consideră singurul răspunzător al faptelor sale și al urmărilor lor. Pentru Sophocle și publicul lui tocmai această discrepanță are o însemnătate tragică și duce la acele versuri finale mai sus citate, cu scepticismul lor.



Schiţe şi decoruri pentru „Oedip" la Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti

La „Oedip" de George Enescu şi Edmond Fleg acest scepticism dispare — prin prezentarea lui Oedip la Colona — lăsînd loc încrederii în om, în fericirea şi măreţia sa, legate de credinţa faţă de *idealul său etic înalt*, faţă de *binele obştei*.

În sfîrşit, ajungem să subliniem un *mesaj esenţial*, mai subtil, dar care poate apărea ca unul din cele mai însemnate : *imboldul spre cunoaştere*. Tot ce se întîmplă în „Oedip" este datorat, pe plan subiectiv, ignoranţei — această mare generatoare a dramei. Remarcînd bunele intenţii ale lui Oedip, observăm că ele sînt răsturnate întotdeauna de ignoranţa sa, de faptul că *nu cunoaşte realitatea*. Această ignoranţă este temelia acelui „destin tragic" închipuit de creatorii legendei. Karl Marx arăta că *„ignoranţa este un demon care — aşa ne temem — va mai pricinui multe tragedii şi pe bună dreptate au înfăţişat-o cei mai mari poeţi greci, în înfricoşătoarele drame ale caselor regale din Micena şi Teba, ca destin tragic"* (K. Marx şi F. Engels : Despre artă şi literatură — E.S.P.L.P., p. 140). În context Marx se referă la ignoranţa unor legi esenţiale ale vieţii, la necesitatea trecerii de la spontaneitate la conştiinţă în interpretarea şi stăpînirea vieţii. Imboldul spre cunoaştere, el îl leagă însă şi de tragediile antice, definindu-le unul din mesajele esenţiale, unul din mesajele mai actuale.

Vedem deci cît de complex şi înaintat este mesajul enescian în „Oedip". Compozitorul a făcut totul ca muzica să-l expliciteze.

PARTITURA IN SLUJBA MESAJULUI

Cu privire la munca asupra partiturii iată amintirile lui George Enescu :

„La început nu-mi credeam ochilor. Totul venea întru întîmpinarea mea. Eram ca vara sub un prun : fructele cădeau în jurul meu şi nu aveam decît să mă aplec pentru a le culege. Aşa încît, ar fi banal să se spună că m-am pus pe treabă cînd, în realitate, m-am năpustit asupra ei ! Eram, literalmente, posedat. Un asemenea subiect ! Să abordezi pieptiş antichitatea în ceea ce are ea mai splendid, mai legendar şi, în acelaşi timp, mai omenesc. Din Oedip-ul meu nu voiam să fac un zeu, ci o fiinţă în carne şi oase, ca dumneavoastră şi ca mine. Şi dacă unele accente, pe care i le-am împrumutat, au mişcat unele persoane, aceasta se datoreşte, cred, faptului că au recunoscut în jeluirea sa un ecou frăţesc.

Cuprins de o adevărată aviditate muzicală, mă mulţumeam la început cu o primă schiţă, în care săgeţi şi semne cabalistice, doar de mine înţelese, îmi serveau drept puncte de reper. Aceasta mi-a luat vreo patru luni şi jumătate. Apoi mi-au trebuit şaisprezece luni pentru a redacta un proiect mai avansat, după care am lucrat, cu intermitenţe, de-a lungul a opt ani.

De fapt, Oedip mi-a copleşit mintea în timpul unui pătrar de veac şi mi-a luat zece ani de lucru. Am pus punctul de orgă final la Teţcani...

În Elveţia, aproape de Lausanne, azvîrlisem pe hîrtie primele note...

Pornind la lucru, îmi impusesem trei reguli de conduită.

Primo : trebuie să meargă mereu înainte ! Fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acţiunea trebuie să se lege iute.

Secundo : publicul nu trebuie să se plictisească. Este, de altfel, o logică consecinţă a punctului prim.

Tertio : ascultătorul trebuie să înţeleagă textul. Convingerea mea este că nu mergi la operă pentru a asculta numai muzică ; drama lirică reuşită trebuie să aibă o acţiune şi un text inteligibile.

Înarmat cu aceste frumoase hotărîri, iată-mă pregătit pentru a porni la lucru. Folosi-voi oare un „sistem" ? Nu, fără sistem — dacă mi se acordă însă că întrebuinţarea leit-motivului nu este un sistem, ci un procedeu sau, mai bine zis, un fir roşu. În mod practic, întreaga esenţă a dramei se ţine în trei teme care însufleţesc Preludiul : tema Jocastei, motivul paricidului şi cele patru note care sugerează duelul verbal dintre Oedip şi Sfinx. Acest dialog între Om şi Monstru îmi apărea ca momentul capital al dramei : trebuia să am grijă de el...

Doamne, cît am stat în cumpănă ! Compusesem mai întîi o piesă mare simfonică pentru a acompania tabloul Sfinxului. Fără să mă laud, socot că era destul de bine nimerită. După ce am scris-o mi-am zis deodată : N-ar fi oare mai bine să păstrez această piesă pentru momentul în care Oedip îşi crapă ochii ? Voi avea nevoie atunci să creez un intens climat dramatic... Intr-adevăr, nu tabloul Sfinxului era culmea dramei, ci actul al treilea, cel al lui Oedip-rege. Am pus deci în rezervă piesa mea simfonică şi am încercat să exprim altfel trezirea Sfinxului, într-o penumbră de pîclă, în sunetele unei muzici îndepărtate, de coşmar. Iar în ceea ce priveşte Sfinxul, l-am zugrăvit aşa cum mi-l închipuiam, ca o panteră de neînduplecat, care dă o luptă pe viaţă şi pe moarte împotriva adversarului ei. Scena, din punctul de vedere al poeziei, este într-adevăr superbă. Oedip soseşte la porţile Tebei, trezeşte Sfinxul ; el trebuie să răspundă întrebărilor monstrului. Şi Sfinxul îi spune : «Dar ştii tu ce-i ursita, Oedip? Şi pulberea şi fiara şi steaua-n cer senin, toate-n lume sînt minate de ea ; zeii, ei înşişi, legaţi sînt de ursită... De-acum, spre a-mplini visul urmărit de ea, *Uranos şi Cronos căzut-au din stele*, şi-n curînd, prăbuşit sub strînsoarea sortită, la rîndul său, mîndrul Zeus se va rostogoli în noapte ! Şi acum răspunde-mi Oedip, de te-ncumeţi : în uriaşul TOT, pitic prin soarta lui, să-mi spui pe cineva sau numeşte-mi ceva să fie mai mare ca ursita !...» Atunci Oedip strigă : «Omul ! Omul e mai tare decît ursita». În clipa în care Oedip ghicind răspunsul, înlătură capcana întinsă de Sfinx, mi-a trebuit să merg, cu ajutorul muzicii, dincolo de ceea ce cuvintele sugerează, să creez o stare de tensiune aproape de nesuportat. Sfinxul simte sfîrşitu-i apropiat şi urlă, ca o fiară urmărită de vînător. A trebuit să invent strigătul, să-mi închipui ceea ce e de neînchipuit. Cînd am lăsat din mînă peniţa, după această scenă, am crezut că înnebunesc...

Hotărîsem să nu iau în seamă vechile moduri greceşti, nimic nefiind, după mine, mai plictisitor decît pastişarea epocii şi reconstituirea istorică. Oedip este un personaj al tuturor timpurilor, universal, şi există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un grai modern. De aceea nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez, uneori, întrebuinţînd în pasajele declamate — pe jumătate cîntate, pe jumătate vorbite, — sfertul de ton, care redă în chip minunat anumite efecte speciale ; inconvenientul său era acela de a pune probleme destul de grele în faţa cîntăreţului care interpreta rolul lui Oedip. Dar André Pernet era în măsură să învingă toate greutăţile.

De fapt am inventat pentru Oedip un limbaj foarte diferit de cel folosit în simfoniile mele. M-am lipsit îndeosebi de seducţiile facilităţii... căutasem expresia şi stilul care conveneau cel mai bine caracterului meu şi celui al personajelor mele ; trebuia deci să mă aştept la provocarea anumitor surprize, chiar anumitor decepţii, celor care aveau cultul convenţiei teatrale. Mai bine decît oricare altul, Emile Vuillermoz, mi-a înţeles ambiţia ; el a tradus-o în termeni sub care subscriu, fără rezerve, de pildă, în ceea ce priveşte orchestraţia : «Nu există calapod pentru a putea aprecia orchestraţia din „Oedip". Instrumentele glăsuiesc aci într-un grai straniu, direct, ingenuu şi grav, care nu rămîne cu nimic dator polifoniilor tradiţionale. Acest limbaj este de cele mai multe ori discret, dezgolit, murmurat, chiar în împrejurările cele mai teribile. Altă surpriză pentru mulţi spectatori : în primele tablouri muzica nu ţine nici un discurs. Ea respinge elocinţa. Orchestra nu comentează evenimentele cu amploare: ea li se supune, cu un soi de tremurîndă pasivitate. Freamătă, se înfioară, are scurte reflexe neliniştite. Nu se preocupă de o logică constructivă şi de o retorică simfonică. Este, la picioarele scenei, o oglindă de apă, luminată sau întunecată de lucirile schimbătoare ale acţiunii. Este omenirea terorizată de zei. Şi apoi, în ultimul act, această tehnică a tresăririlor face loc unui lirism concentrat, ţesut cu bogăţie, exaltînd omenirea deasupra fatum-ului, [1]) amintindu-le iniţiaţilor că Enescu a fost un elev al maestrului Penelopei» [2]). Totul, în această subtilă analiză corespunde sentimentului meu şi împlineşte cu prisosinţă speranţa mea de a fi fost poate demn de Gabriel Fauré. Ce ambiţie !".

Nu ne propunem să facem o analiză a partiturii tragediei lirice ci să scoatem în evidenţă unele aspecte de dramaturgie legate de mesajul lucrării. De pildă, pe plan mare, se poate observa că Enescu în cadrul unui unic stil personal pune accentul cînd pe un limbaj predominant cromatic, cînd pe unul esenţialmente diatonic. Cromatismul, întru a cărui subliniere în unele momente-cheie Enescu introduce sfertul de ton, este folosit în actele de puternică tensiune, de cumplit dramatism. De exemplu în actul III, al izbucnirii adevărului.

Pentru tihnita apoteoză la Colona, pentru finalul tragediei lirice (actul IV — epilogul) Enescu foloseşte un limbaj predominant diatonic, a cărui potenţare caracteristică îl constituie corul bătrînilor atenieni, cu acea aureolă paşnică pe care o degajă. Desigur că această delimitare nu este absolută, sfera cromatică şi cea diatonică întrepătrunzîndu-se dar caracteristicile generale ale diferitelor acte rămîn, în esenţă, cele pe care le-am menţionat.

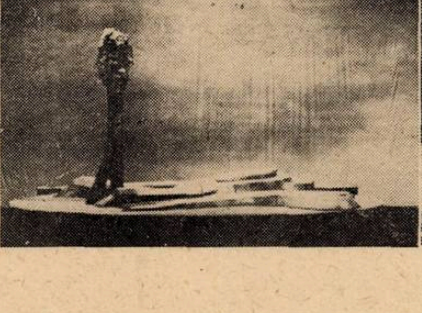
Este vorba apoi de leit-motive. Sînt cunoscute cuvintele lui Wagner cu privire la dramaturg şi muzician :

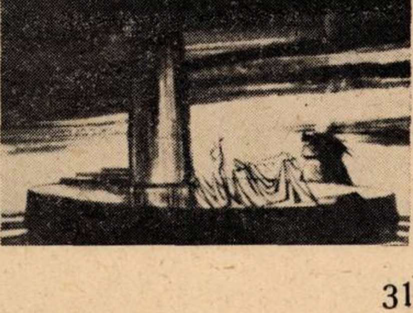
„Pentru a exprima cam aceeaşi idee, dramaturgul trebuie să recurgă la întru totul alte mijloace decît muzicianul ; el este mult mai aproape de viaţa ordinară şi nu devine inteligibil decît dacă ne înfăţişează ideea sa într-o acţiune care, în fa-

---

1) Fatum — destin (n. n.).

2) Operă de Gabriel Fauré (n. n.).





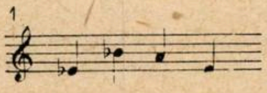
zele ei variate, dar înlănțuite, seamănă într-atît cu un eveniment din viața ordinară, încît oricare spectator își închipuie că îl trăiește și el.

Muzicianul, dimpotrivă, întoarce pe de-a-ntregul spatele evenimentului vieții ordinare, el trece sub tăcere contingențele și amănuntele acesteia și subliniază în schimb tot ce cuprind ca substanță sentimentală concretă și ce nu poate căpăta o expresie precisă decît prin muzică". (Despre poemele simfonice de Franz Liszt).

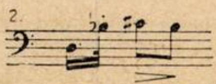
Spre deosebire de acest punct de vedere, Enescu vrea tocmai *să apropie* muzica de „evenimentul vieții ordinare", să exprime nu o „substanță sentimentală" în genere, abstractă, ci legată de viața concretă dezvăluită. El nu va face o muzică potrivită pentru *orice* stare de tensiune sau destindere ci, prin leit-motive, îi va preciza conținutul, o va concretiza, o va lega de un material de viață *anumit.*

Motivele principale la care se referă George Enescu sînt cît se poate de evidente de-a lungul întregii lucrări ele avînd un foarte însemnat rol dramaturgic. Iată-le:

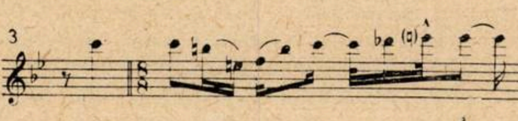
Motivul duelului verbal dintre Oedip și Sfinx



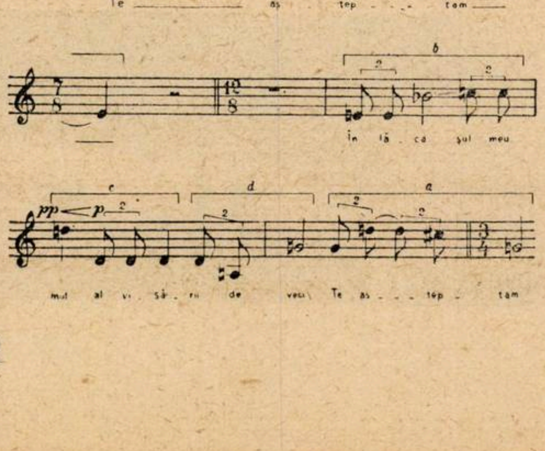
Tema paricidului



Motivul Jocastei



Trebuie menționat un amănunt aparent nesemnificativ, dar de fapt revelator pentru concepția lui George Enescu. În cursul convorbirilor sale cu un critic francez, convorbiri înregistrate pe benzi de magnetofon, George Enescu amintește un anumit pasaj din operă, arătînd mecanismul leit-motivic din cadrul lui. Este vorba de un fragment din duelul verbal dintre Sfinx și Oedip, și anume:


4
a
p
Te — as - tep - - - tam —
b
2
2
în tă - ca șul meu
c
d
a
pp
p
mul al vi - să - ri de veu Te as - - - tep - tam

George Enescu specifică faptul că fragmentul *a* reprezintă *omul,* fragmentul *b interogația,* fragmentul *c enigma,* („adică Sfinxul" — precizează Enescu), fragmentul *d* „încotro duc toate acestea?" După cum vedem fragmentul *a* este de fapt motivul din ex. 1, motivul duelului verbal. Enescu precizează, în trecere, că esența acestui duel este *omul,* adică nu pune accentul pe acel element ireal numit *destin* ci pe cît se poate de concretul element care este *omul, cu atitudinea sa față de viață,* de „destin". Acest lucru nu este un accident, o „eroare" ci o manifestare logică a noutății modului de a pune problema esențială în tragedia lirică, „Oedip": Esențial nu e *destinul tragic* ci *omul.*

În sfîrșit, un ultim aspect muzical pe care am vrea să-l evidențiem este legat de ceea ce numeam *contrastul tragic.* Această pedală pe care apasă Sophocle, Enescu o subliniază. Să precizăm:

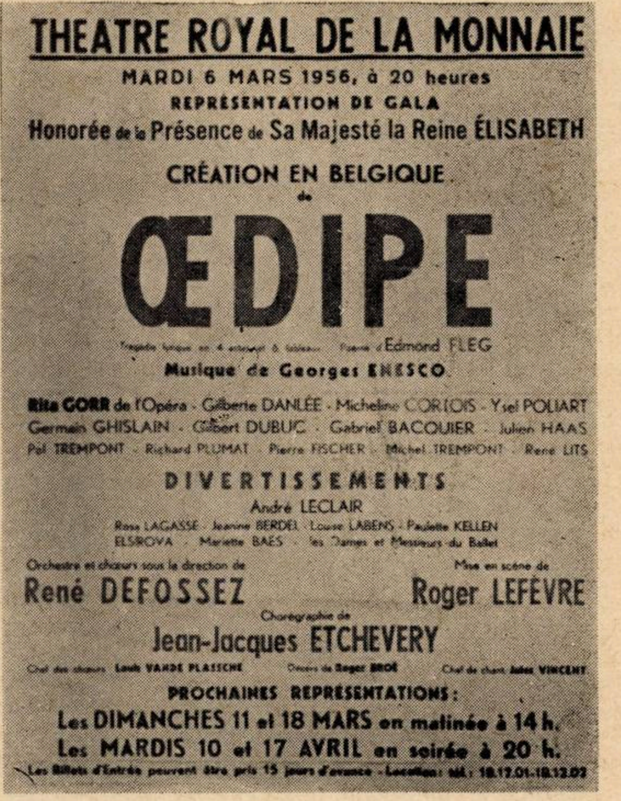
În actul al III-lea totul gravitează în jurul uciderii lui Laios care, în cazul lui Oedip, nu apare ca o „simplă" crimă ci un *paricid.* Cînd tebanii îl asemuiesc pe Oedip cu o *zeitate,* în orchestră va răsuna, contrastant, motivul *omului* (cu tot ce implică el ca vulnerabilitate) care ne va aduce aminte, nouă, celor care *„știm",* că Oedip e departe de a fi un zeu. Sau, mai departe, cînd, cu candoare, Oedip se întreabă: „dar cum să găsim pe făptașul unui vechi omor?" muzica va dezvolta motivul paricidului, care a răsunat insistent cînd Oedip îl ucidea pe bătrînul necunoscut, aducîndu-ne aminte că mult căutatul făptaș este însuși Oedip, convins că ucigașul e altul decît el. Această falsă certitudine a lui Oedip și a tebanilor dezmințită de realitate, temelia *„contrastului tragic"* de care vorbeam, George Enescu o subliniază printr-un ingenios joc al leit-motivelor. În epilog cînd Oedip *știe, cunoaște,* nu mai există ruptură între ce *spune* el și *ce știe spectatorul* și *ce subliniază muzica:* rostul „contrastului tragic" a dispărut făcînd loc preaslăvirii lui Oedip.

Exemplele s-ar putea înmulți. Ele ne vorbesc, toate, de acea consecvență de care dă dovadă Enescu în urmărirea unei cît mai mari explicitări prin mijloacele muzicii a mesajului tragediei sale lirice.

*

Terminată în anul 1932, tragedia lirică „Oedip" de George Enescu a fost montată pentru prima oară la Academia Națională de Muzică (Opéra) din Paris, la 13 martie 1936. Conducerea muzicală a avut-o Philippe Gaubert, iar în principalele roluri au apărut André Pernet (Oedip), Etchevery (Tiresias), Froumenty (Creon), José de Trévy (Ciobanul), Narçon (Marele preot) și Maria Ferrer (Jocasta), Jeanne de Monfort (Sfinxul), Courtin (Antigona), Almona (Meropa) etc.

„Intr-adevăr, — scrie George Enescu — a fost o seară frumoasă, fiecare dîndu-și toată osteneala și eu însumi simțind cum inima mea bate gata să se spargă, după atîția ani de speranțe și de sforțări".



THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE

MARDI 6 MARS 1956, à 20 heures

REPRÉSENTATION DE GALA

Honorée de la Présence de Sa Majesté la Reine ÉLISABETH

CRÉATION EN BELGIQUE

de

ŒDIPE

Tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux Poème d'Edmond FLEG

Musique de Georges ENESCO

Rita GORR de l'Opéra - Gilberte DANLÉE - Micheline CORTOIS - Ysel POLIART
Germain GHISLAIN - Gilbert DUBUC - Gabriel BACQUIER - Julien HAAS
Pol TREMPONT - Richard PLUMAT - Pierre FISCHER - Michel TREMPONT - René LITS

DIVERTISSEMENTS

André LECLAIR

Rosa LAGASSE - Jeanne BERDEL - Louise LABENS - Paulette KELLEN
ELSROVA - Mariette BAES - les Dames et Messieurs du Ballet

Orchestre et choeurs sous la direction de
René DEFOSSEZ

Mise en scène de
Roger LEFÈVRE

Chorégraphie de
Jean-Jacques ETCHEVERY

Chef des choeurs Louis VANDE PLASSCHE [illegible] Chef de chant [illegible] VINCENT

PROCHAINES REPRÉSENTATIONS :

Les DIMANCHES 11 et 18 MARS en matinée à 14 h.
Les MARDIS 10 et 17 AVRIL en soirée à 20 h.

Les Billets d'Entrée peuvent être pris 15 jours d'avance - Location: [illegible]

Afişul premierei la Bruxelles (1956)

Iar într-o scrisoare adresată în ţară, el arăta: „Interpreţii mei sînt admirabili, nu numai din punct de vedere artistic, ci şi uman. Atîta devotament şi dragoste de muncă şi atîta gentileţe!"

Prezentarea în premieră a lui „Oedip" a însemnat un triumf al muzicii romîneşti. Henri Malherbe scria atunci, într-o atmosferă de unanime elogii la adresa lui George Enescu: „Datorită lui George Enescu, Romînia nu mai are nimic de invidiat, chiar din punctul de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare... Posedă un muzician cu faimă universală şi care aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte. Se înalţă la demnitatea celor mai înzestrate popoare. Sporeşte tezaurul ei de artă cu o partitură ca «Oedip», asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru" *).

Ceea ce nu a împiedicat ca la cîtva timp după aceasta să se poată citi într-o revistă următoarele rînduri pline de adevăr ale lui Victor Eftimiu: „George Enescu, care ne-a dus faima peste hotare, cunoaşte vitregia păturilor noastre conducătoare. Anul acesta, Opera Mare din Paris i-a montat cu un fast neobişnuit şi i-a cîntat «Oedip», la care maestrul a lucrat un sfert de secol. Am auzit-o transmisă prin radio, şi cu puţinele noastre cunoştinţe muzicale, am simţit că această tragedie lirică nu este un lucru care se poate asculta în toate zilele. Am primit apoi cu entuziasm verdictul criticii autorizate, care afirmă că opera lui Enescu e tot ce s-a scris mai de preţ în muzică de vreo trei decenii încoace, adică din vremea lui «Pelléas şi Mélisande» de Claude Debussy, Richard Strauss... Iată, s-au scurs luni de la această sărbătoare, şi de Enescu nu mai vorbeşte nimeni".

In lumina indiferenţei oficialităţii, de atunci, din ţară, cît de contrastantă ne apare atitudinea lui George Enescu faţă de ţară. Citim într-un extras din „Figaro" din acea vreme că la Paris, în cadrul unei ceremonii la care participau prieteni şi colaboratori ai lui George Enescu — Gabriel Piérné, Jacques Rouché, Edmond Fleg, Philippe Gaubert, Stan Golestan, familia Bénac — directorul artelor, Georges Huysmans i-a remis lui George Enescu insignele de comandor al Legiunii de onoare, rostind o cuvîntare în care aducea un omagiu celebrului muzician care a dus spre culmi toate ramurile artei sale, violonist de mare linie, dirijor uimitor şi mai ales compozitor de înaltă anvergură.

Maestrul romîn, foarte emoţionat, a răspuns că *„dedică aceste omagii solului său natal"*.

Aceste cuvinte ale lui George Enescu ne îngăduie să discernem mai bine profundul patriotism care a stat şi la temelia scrierii măreţei sale tragedii lirice. Ele se înscriu pe aceeaşi linie cu cele din cunoscuta scrisoare adresată de George Enescu, dr. Petru Groza în anul 1955 în care arăta că toată energia o consacră lucrărilor sale *cu care a înţeles, de-a lungul vieţii, să-şi slujească poporul.*

---

*) Reprodus după „Oedip de George Enescu" de Lucian Voiculescu.

LA MUZEUL GEORGE ENESCU

Itinerar enescian

de ANDREI TUDOR

...Muzeul George Enescu...

Pentru noi cei de astăzi, care l-am văzut, l-am auzit şi ne bucurăm de arta lui, în care îl simţim ca pe o prezenţă vie şi vibrantă, această alăturare de noţiuni — muzeul Enescu — ne pare încă neverosimilă. Ce poate fi comun între o colecţie de documente, fotografii, manuscrise, obiecte neînsufleţite — chiar dacă evocatoare — şi artistul care trăieşte mereu, cu intensitate, în muzica sa plină de viaţă, mereu dragă sufletelor noastre? Poate numai etimologia cuvîntului să justifice alăturarea, fiindcă, demult, „musaeon" era lăcaşul muzelor pe una din colinele Athenei — şi numai muzeele consacrate artiştilor îşi merită poate cu adevărat numele amintitor al muzelor inspiratoare.

Şi totuşi, sînt în această colecţie de amintiri, adunate cu admiraţie şi pioasă recunoştinţă pentru viaţa şi fapta unui mare artist al poporului nostru, unele mărturii care parcă mai păstrează încă palpitul unei prezenţe recente, ca lucrurile din casa cuiva plecat de curînd pentru a se reîntoarce. Aşa cum revine Enescu mereu printre noi, oridecîteori îi ascultăm muzica, oridecîteori îl auzim în cîntul reînviat din brazdele subtile ale discului.

Sînt în muzeu fotografii, care ni-l arată pe Enescu aşa cum a fost în diferite momente ale vieţii, aşa cum a fost pe estradă — cînd, transfigurat, se confunda cu însuşi autorul operei interpretate —, la masa de lucru — în munca fără de istov pentru a-şi materializa gîndul şi simţirea în sunete —, sau, în clipele de răgaz, în intimitate, în pridvorul casei natale, alături de un prieten sau, singur, privind dintr-un fotoliu. Sînt în muzeu manuscrise, care mărturisesc efortul îndîrjit al muncii creatoare, migala travaliului asupra portativelor impasibile la strădaniile artistului, şi care parcă aşteaptă revenirea mîinii care înscrie, în cîteva linii şi puncte aşezate din nou şi cu grijă, „forma definitivă". Şi mai sînt afişele şi programele, care jalonează un glorios drum artistic, prin ţară şi prin lume, prin inimile milioanelor de oameni.

George Enescu cu părinţii săi

Dar lîngă aceste documente care îl amintesc pe Enescu, mai sînt unele vestigii — un toc, o agendă, o foaie autografă, o gumă de şters sau un gît de vioară — care parcă încă mai păstrează căldura mîinii ce le-a ţinut şi ne-o transmite cînd, privindu-le, regăsim în ele pe omul întîlnit cîndva. Închise în vitrinele de cristal, aceste obiecte par să fi acumulat, de-a lungul contactului lor cotidian cu artistul, un potenţial de viaţă, pe care îl iradiază astăzi, cînd animatorul lor nu mai este. In izolarea lor minerală între pereţii de cristal, aceste obiecte mărunte — asemenea albinei cu aripe suferinde închisă în bucata de chihlimbar — amintesc cu intensitate viaţa.

Povestea Enescu că, la Viena, profesorii săi i-au vorbit despre Beethoven, din amintirile lor şi ale părinţilor. El însuşi cîntase, pe cînd era elev la Conservator, o simfonie a titanului pe ştime scrise încă de contemporanii autorului. Pentru Enescu, Beethoven n-a fost un artist, a cărui existenţă se pierdea în noaptea timpurilor, ci un om a cărui amintire era încă proaspătă în relatările contemporanilor.

Cei ce l-au cunoscut vor transmite generaţiilor următoare amintirea vie a artistului şi a omului Enescu şi povestea despre marele nostru artist se va îmbina cu mărturiile adunate în sălile muzeului. Din ele, vizitatorul din posteritate va reconstitui imaginea grăitoare a artistului, a vieţii sale şi a muncii sale creatoare, şi, prin ea, va vedea tabloul vremii de astăzi, cu măreţul şi pasionatul efort colectiv pentru clădirea lumii noi.

Fiindcă itinerariul enescian parcurge şapte decenii ale muzicii romîneşti şi se continuă în toate înfăptuirile de astăzi. Pe tot parcursul ei, ea jalonează momentele importante ale devenirii muzicii noastre, ale dezvoltării vieţii şi creaţiei muzicale, unde prezenţa artistului s-a afirmat totdeauna activă şi rodnică. De aceea muzeul „George Enescu“ este o mărturie a şapte decenii de muzică romînească, aşa cum a marcat-o marele nostru artist şi prin activitatea sa concertistică şi prin geografia poetică a operei sale.

Muzeul ne înfăţişează acest minunat itinerar enescian pe drumul de viaţă, lumină şi glorie, indicat de muzele sale preferate: dragostea de oameni, dragostea de ţară, dragostea de artă.

Acest glorios itinerariu începe departe, în nordul Moldovei, „în anul 1881, luna August în nouă zile, oarele opt post meridiane“ — aşa cum glăsuieşte actul de naştere — în satul Liveni, comuna Cordăreni. O fotografie ne arată satul lui Enescu — un sat ca toate satele „pierdute între sălcii şi mesteceni“. În această primă sală — străjuită de o statuie a sculptorului Irimescu — din jilţul său, Enescu pare că-şi contemplă viaţa — cîteva fotografii, unele obiecte sînt polarizate într-o imagine a copilăriei. Bunicii, părinţii, „casa mică, cu un ceardac de lemn vopsit“, grădina din spatele casei, unde copilul îşi depăna visele, înscriu parcă coordonatele sufleteşti ale unei lumi, în care micul Enescu a deschis ochii asupra vieţii. Şi desigur, tot acolo, mica vioară, pe care mînuţele nesigure ale copilului căutau muzica, găsită apoi şi fixată pe cîteva file cu portative: un scris copilăresc stîngaci închipuie pe hîrtie „Hora Sinaia“, un „menuetto alegretto“, o „operă“ pentru pian şi vioară, concentrată în numai 24 de măsuri, precedate de o introducere.

Povestea se deapănă mai departe, în sala următoare. Băieţelul a crescut, profesorul Caudella l-a îndemnat să înveţe muzică la Viena, unde el studiază cu rîvnă — învaţă „étude“-le de Kreutzer ne spune din vitrină o scrisoare a copilului — şi obţine acolo certificatul de maturitate (Reiferzeugnis) al Conservatorului societăţii academice de muzică. Martorii anilor de la Viena ne privesc din fotografii: profesorul Hellmesberger, Brahms. Iar casa din Apfelgasse şi fotografia conservatorului constituie cele două puncte, între care se desfăşura drumul cotidian al micului elev.

De la Viena, firul povestirii muzeale ne oferă un alt cadru al acţiunii: Parisul. Iată-i pe profesorii iubiţi: Gédalge, Massenet, Fauré, Marsik. Iată pe colegii de şcoală: Florent Schmitt, Ravel, Ladmirault, Thibaud, Cortot — nume, care de atunci s-au situat — tot alături de Enescu — în centrul vieţii muzicale universale. Despre anii de învăţătură la Paris, un caiet cu teme păstrează în scrisul nesigur al elevului, corectat de Massenet, povestea uceniciei pariziene.

Dintr-o vitrină, o scrisoare a lui Costache Enescu către fiul său, din 1911, ne atrage atenţia: „Măi băete, eacă tot ce am putut găsi din copilăria ta“. În străinătate, Enescu era mereu cu gîndul acasă, la acei ani ai copilăriei, la care s-a întors mereu de-a lungul întregii sale vieţi: „Am remarcat dintr-un grafic al vieţii mele, că viaţa oricărui om e ca o coardă, care, împinsă, oscilează şi revine încet la poziţia simplă şi dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o...“

Aşa cum a revenit chiar la Paris, cu acea amintire a peisajului natal şi a oamenilor de acasă, „Poema romînă“, care în 1898, îl consacră pe compozitorul Enescu.

Pe locurile evocînd camera de lucru a lui Enescu

Copilărie...

De aci, toată sala a doua înscrie — într-o diagramă de manuscrise, fotografii şi programe — realizările strălucite ale creaţiei enesciene în permanentă ascensiune. Bagheta şi laurii oferiţi de Eduard Wachmann amintesc de primele audiţii ale celor dintîi lucrări, la Bucureşti, în sala Ateneului. Iar itinerariul concertistului, început la Paris cu „Concertul Nr. 3“ de Saint-Saëns, acompaniat de orchestra Colonne, se continuă cu concertele alături de Th. Fuchs, Karl Flesch, Dimitrie Dinicu —, în străinătate cu Alfredo Casella și Louis Fournier, ale căror fotografii și programe solicită atenția vizitatorului.

Dintr-o vitrină, „Cadențele la Concertul de Beethoven“ de Joseph Joachim, cu dedicația autorului către Enescu, datată „Berlin 1899“, augurează, în pragul veacului, marea carieră a artistului.

„Rapsodii“

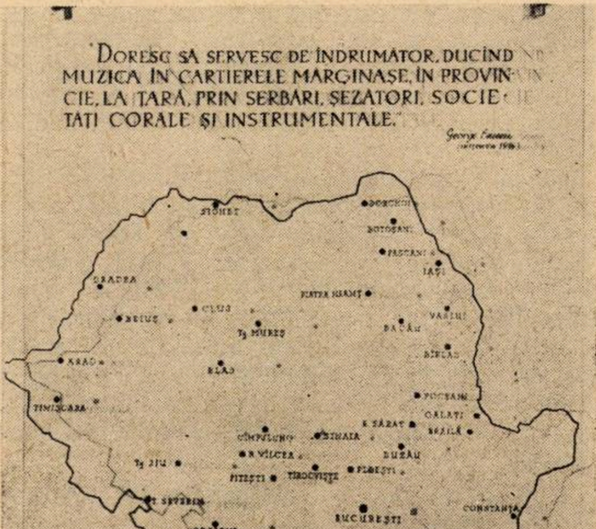
Apoi iată marile date ale biografiei enesciene, așa cum s-a împletit ea cu muzica romînească, cu arta universală, cu viața și întreaga cultură a țării noastre. De la un panou la altul, de la o vitrină la alta, o nouă operă, o nouă faptă artistică se adaugă la clădirea culturii noastre. Rapsodiile, a căror muzică a dus peste hotare faima geniului muzical al poporului nostru și au marcat un moment crucial în evoluția muzicii noastre, se situează într-o constelație de nume strălucite, care arată popularitatea și iradierea largă a operei enesciene. Pe un panou, numele și fotografiile lui Toscanini, Ormandy, Stokowsky, Mravinski, Georgescu, Silvestri, Rodzinski, Niazi, Clemens Krauss, Sașa Popov și atîția alții, care au dirijat Rapsodiile, înscriu omagiul marilor muzicieni ai lumii, adus, prin Enescu, cîntecului poporului nostru. Fiindcă, așa cum a subliniat totdeauna, cu modestie, Enescu s-a socotit mereu un „delegat al țării sale“, un reprezentant al artei romînești.

De la propria sa creație, celelalte panouri ne indică drumul spre întreaga muzică romînească. „Vreau, atît cît voi mai putea, să stimulez producția muzicală romînească. În acest scop, am întemeiat un premiu, care va fi decernat în fiecare an, începînd de la 1 septembrie 1913“. Acesta a fost „premiul Enescu“, care a afirmat și promovat valorile muzicii noastre, așa cum s-au dezvoltat pînă în vremea noastră: pe un panou al laureaților sînt înscrise numele cele mai de seamă ale muzicii noastre, de la Cuclin și Jora pînă la Anatol Vieru, din generațiile cele mai tinere.

Contribuția concertistului — a violonistului, a șefului de orchestră și a pianistului — la viața noastră muzicală este indicată în linia continuă a activității sale în țară: epocalele „concerte din istoria viorii“, turneele în țară alături de artiști romîni, activitatea sa în fruntea Orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii, căreia îi este dedicată „din toată inima“ Suita II-a pentru orchestră (așa cum a scris pe manuscris Enescu); orchestra simfonică înființată de Enescu la Iași în timpul refugiului; și acea emoționantă fotografie a lui Enescu între răniții romîni și ruși, cărora, în concertele date în spitale, căuta să le aducă o alinare prin cîntecul său minunat.

Toată această bogată activitate, consemnată în atîtea documente și fotografii ale epocii, și îmbrățișînd toate domeniile vieții noastre muzicale, este luminată de o mică vitrină, care rezumă parcă munca artistului: de sub cristal vibrează cîteva obiecte modeste, care păstrează căldura intimității. Două mici agende, pe care se află înscrise cîteva motive muzicale, adresa lui Pablo Casals la Barcelona; gîturi de vioară pe care mîna lui Enescu se exersa tăcută, dar preocupată de o realizare cît mai fidelă a muzicii interioare, tumultuoase — reduc, prin însăși amintirea contactului lor intim cu mîna artistului, la proporțiile umane, calde și vibrante, o activitate artistică uriașă.

În călătoria de-a lungul biografiei lui Enescu, îmbinată organic cu istoria vieții noastre muzicale, să ne oprim o clipă în sala a treia. Sîntem aci la altitudinea pe care ne-o înfățișează maturitatea creatoare a lui Enescu. Orizontul e


„DORESC SĂ SERVESC DE ÎNDRUMĂTOR, DUCÎND MUZICA ÎN CARTIERELE MĂRGINAȘE, ÎN PROVINCIE, LA ȚARĂ, PRIN SERBĂRI, ȘEZĂTORI, SOCIETĂȚI CORALE ȘI INSTRUMENTALE.“
SIGHET
DOROHOI
BOTOȘANI
PAȘCANI
IAȘI
ORADEA
PIATRA NEAMȚ
CLUJ
BEIUȘ
Tg MUREȘ
VASLUI
BACĂU
BÎRLAD
ARAD
BLAJ
FOCȘANI
TIMIȘOARA
GALAȚI
R. SĂRAT
BRĂILA
CÎMPULUNG
SINAIA
R. VÎLCEA
BUZĂU
Tg JIU
PLOEȘTI
PITEȘTI
TÎRGOVIȘTE
T. SEVERIN
BUCUREȘTI
CONSTANȚA
CRAIOVA
CARACAL
GIURGIU

Harta cu unele localități unde a concertat Enescu larg, priveliştea enesciană e bogată şi variată: compozitorul, violonistul, şeful de orchestră, pianistul şi profesorul. Iar perspectiva peisajului se deschide, favorabilă şi cuprinzătoare, de aci, din locurile noastre: din casa din calea Victoriei, din Vila Luminiş de la Sinaia, din odaia de lucru de la Teţcani, de unde au pornit toate elanurile artistului şi unde a revenit mereu, asemenea lui Anteu, pentru a căpăta noi forţe din contactul cu pămîntul natal.

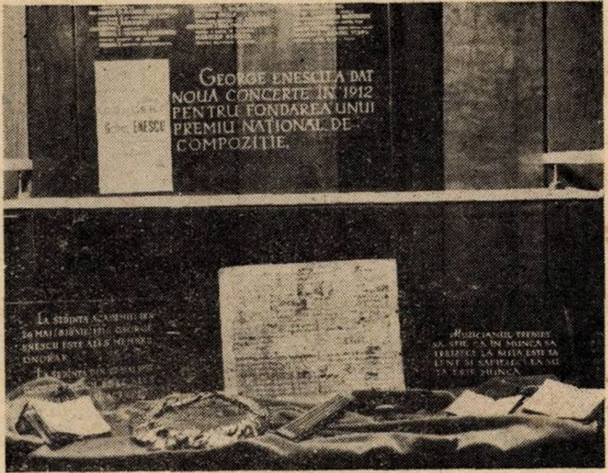
Ca într-o poveste minunată, cu întîmplări fabuloase întruchipate în ilustraţii luxuriante sau în gravuri cu liniile nobile şi aspre, citim în fotografii, în programe, în tipărituri muzicale, în manuscrise întîmplările artistice ale unui sfert de veac. Sînt aci şi prietenii maestrului, reuniţi la Societatea compozitorilor romîni, la Societatea de Radiodifuziune; sînt colaboratorii săi, în concertele din ţară şi din străinătate — Thibaud, Casals, Georgescu, Golschmann, Teofil Demetrescu, Lipatti, Ciampi, Cortot, Chailley-Richez; cvartetul Enescu, Bobescu, Rădulescu şi Lupu, care ne-au dat audiţia integrală a cvartetelor de Beethoven; programele concertelor, în care Enescu a condus marile orchestre din străinătate. Este aci vitrina care aminteşte reprezentaţiile operei „Oedip", „una din culmile artei lirice" — cum a spus Honegger.

Şi aci, întreaga activitate a lui Enescu, consemnată în documentele istorice fixate pe panouri sau distilate prin cristalul vitrinelor, capătă semnificaţia ei largă, de profundă solidaritate artistică şi umană, în două vitrine. Compoziţiile autorilor romîni, dedicate lui Enescu sau scrise după înaltul exemplu ce l-a dat — mărturisesc prezenţa sa permanentă în creaţia romînească. După cum şi lucrările lui Bréville, Isaye, d'Ollone, Sjoegren şi alţii — dedicate lui Enescu — sau omagiile lui Florent Schmitt, Arthur Honegger, Koechlin, Ducasse etc. constituie o impresionantă mărturie de admiraţie pentru arta enesciană.

Sonata III-a, „în caracter popular romînesc", cu fotografia dedicatarului ei, Franz Kneisel, marchează, alături de „Oedip", momentele creatoare centrale ale acestei perioade componistice, care se încheie cu „Suita sătească" şi „Impresii din copilărie" — aşa cum arată programul, manuscrisul şi fotografia lui Dinu Lipatti, colaboratorul lui Enescu, la prima audiţie publică, în 1942.

În sfîrşit, profesorul Enescu ne apare — cu faţa lui blîndă, luminată de privirea sa de adîncă înţelegere, alături de unii din elevii săi cei mai străluciţi: Menuhin, Cristian Ferras, Serge Blanc, Arthur Grumiaux, care duc mai departe tradiţia marii interpretări.

Intrînd în sala IV-a, parcurgem anii de după Eliberare, cînd Enescu a fost printre cei dintîi care a aruncat puntea prieteniei către artiştii sovietici, care ne-au vizitat în acele timpuri. Iată-l pe Oistrah, care l-a întîlnit pe Enescu în 1945, la Bucureşti; în 1946 Enescu cîntă împreună cu violonistul sovietic la Moscova. Sînt aci toţi acei artişti sovietici al căror prim drum

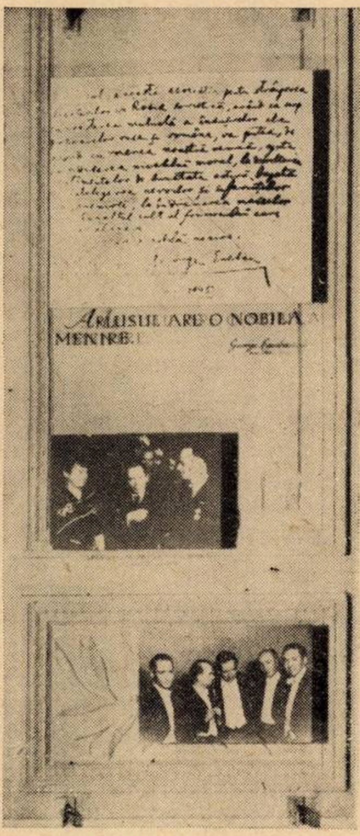


Vitrina cu agende, cunună de lauri şi gîturi de viori pe care exersa Enescu

Statornica înfrăţire cu ceilalţi muzicieni romîni

Colţ din muzeu evocînd crearea tragediei lirice „Oedip"

Vitrina „Lucrări de mari compozitori de peste hotare dedicate lui Enescu"



Vitrina „Maeștri sovietici"

Aspect din muzeu

la București era spre casa lui Enescu : Marina Kozalupova, Iurii Briușcov, Lev Oborin, Daniil Șafran, Cvartetul Vuillaume. Toți au cîntat cu Enescu în concerte, toți au fost fermecați să-l asculte, în intimitate, acasă în convorbirile despre muzică, sau să facă împreună muzică de cameră, în memorabilele ședințe din casa maestrului. Sînt în vitrine, mărturiile de admirație ale lui Haciaturian, felicitarea lui Gh. Vlasov, directorul Filarmonicii din Moscova, de ziua onomastică a maestrului ; programele concertelor din Moscova, apoi ale primelor audiții ale „Simfoniei a VII-a" de Șostakovici și a Concertului de Haciaturian, date la noi de Enescu. Toate aceste mărturii ale solidarității artistice romîno-sovietice, așa cum a fost afirmată și susținută de George Enescu, sînt înscrise sub motto-ul mesajului său către „ARLUS" și în cuvintele de prețuire scrise de Enescu : „Sovieticii știu să cultive masele, dezvoltîndu-le facultățile intelectuale și emotive".

In aceste cuvinte, Enescu își vedea realizate crezul și activitatea sa de o viață : îndrumarea maselor către lumina și căldura culturii umanității.

De aci încolo, ne apropiem de sfîrșitul călătoriei.

Intrăm într-o mică încăpere, ca un prag al eternității. Cîteva fotografii de la Liveni : Enescu privește visător din pragul casei natale. Casa din Dorohoi amintește de unele vacanțe în care maestrul căuta liniștea locurilor copilăriei, pentru a-și trăi mai intens amintirile. O fotografie din curtea vilei „Luminiș" de la Sinaia ni-l arată cu acea privire cu care-și scruta trecutul, rememorînd parcă o viață, acum cînd se afla în tinda veșniciei : „Mă întorc spre trecut, arunc o ultimă privire vieții mele..."

A fost acel pelerinaj la locurile natale, într-adevăr o ultimă privire aruncată vieții sale, ancorată prin rădăcinile ei cele mai profunde în pămîntul țării, în viața oamenilor de-aici. Din străinătate, a scris în repetate rînduri, care mărturiseau dorul de-acasă și dragostea de țară. Intr-o vitrină, în fotocopia scrisorii către dr. Petru Groza, citim :

„Este și dorința mea cea mai fierbinte de a mă intoarce în țară..."

Această poveste minunată a unei bogate vieţi creatoare, începută pe plaiurile moldovene se sfîrşeşte aci: o lespede din cimitirul Père Lachaise, purtînd inscripţia „Georges Enesco, compositeur, 1881—1955".

Dar dacă povestea vieţii artistului se termină aci, ea se continuă prin opera sa nepieritoare şi prin exemplul nobil al marelui muzician. Enescu trăieşte în memoria întregii lumi artistice, în amintirea poporului său, în numele căruia Guvernul R.P.R. a dat, la 4 mai 1955, o hotărîre „pentru a cinsti memoria marelui muzician".

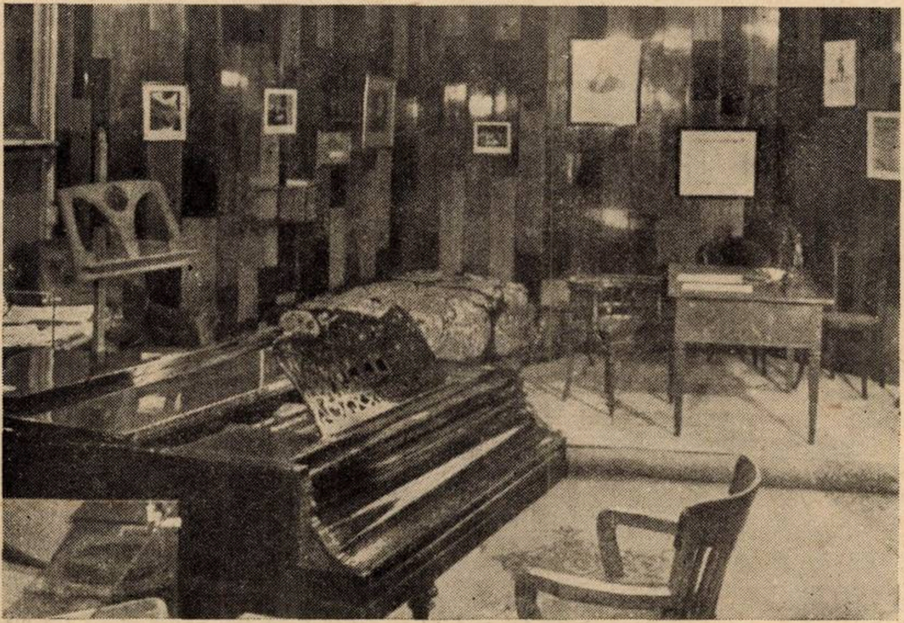
Aşa cum este înscrisă pe o placă de marmură, care domină întreaga sală, luminînd sfîrşitul artistului cu împlinirea de astăzi a credinţei sale de-o viaţă: dragostea de patrie, dragostea pentru umanitate şi pentru cultura ei.

Într-un colţ, cîteva mobile şi unele obiecte, reconstituie camera de lucru a lui Enescu: scaunul, un fotoliu, masa pe care a scris atîtea opere minunate, călimara, tocul, două tuburi de guaşe, cîteva gume de şters — toate străjuite de un ciobănaş grigorescian, care, pe masa pariziană, îi evoca ţara. Deoparte, alte unelte de lucru — pianul Pleyel, un pupitru, o vioară. Toate par abia părăsite şi parcă aştepţi să revină mîna caldă a artistului, care să le însufleţească. Dar într-o vitrină odihneşte masca mortuară a artistului (luată de sculptoriţa Lavrillier-Căsăceanu), iar sub alt cristal mulajul inanimat al mîinilor artistului...

Totuşi, din alte vitrine, ne luminează cîteva mărturii reconfortante: operele lui Enescu editate la noi, discuri cu lucrări de Enescu interpretate de artiştii noştri, programele concertelor date în ultimii ani şi consacrate operei autorului, studii, cărţi şi reviste închinate vieţii şi operei maestrului.

Citind Hotărîrea Consiliului de Miniştri al R.P.R. cu privire la măsurile în vederea eternizării memoriei lui George Enescu

Din toate, din fiece mărturie a artiştilor noştri, a poporului nostru care-şi exprimă admiraţia, recunoştinţa şi dragostea pentru marele muzician se conturează, grandioasă şi tutelară pentru cultura noastră muzicală de astăzi, prezenţa animatoare şi inspiratoare a lui George Enescu, aşa cum se dezvăluie, din ce în ce mai mult, în zilele noastre, în omagiul ţării şi al întregii lumi.



Pianul, masa de lucru, patul

Lăcaşuri evocatoare la Liveni şi Dorohoi

de RUXANDRA MOISSIU

Am avut prilejul să asist la inaugurarea recentă a Casei-Muzeu din comuna George Enescu-Arborea şi am cunoscut, în aceste împrejurări, meleaguri istorice. In ziua aceea a fost sărbătoare la Livenii maestrului. Mulţi ţărani din comună au venit la casa de unde, acum 77 ani, avea să se înalţe vertiginos marele vlăstar al muzicii romîneşti.

Se adunase lume pîlcuri, pîlcuri, de prin partea locului şi de aiurea. Prin bura subţire, ca de toamnă, vedeai departe spinarea unui deal uriaş, lungit în zare şi care străjuia valea Tricovei cu blîndeţe moldovenească.

În ograda casei a fost înălţată o estradă de scînduri îmbrăcată în scoarţe ţărăneşti, pentru a primi orchestra din Botoşani. Printre cei veniţi l-am aflat pe Sandu Gh. Vasile de 77 ani, frate de lapte cu „Gheorghe“ Enescu. Ochii i-s albaştri, mustăţile cît vrabia şi vorba, veche şi molcomă cînd prinde a povesti.

— Mama lui Gheorghe Enescu era fimee sprinteioară... tare bună la suflet.

— Îţi aminteşti de dînsa, moşule?

— Da, că huià la pian... S-a temut ea de molimi, şi l-au dat pe Gheorghe Enescu să sugă la mumă-mea şi pe mine în locul lui. Şi iaca, el s-o dus mai înainte şi eu, am rămas... Mi-amintesc, cînd era mai măricuţ... o luat o dată pe băieţii plugari la amiază, de la popas şi s-o dus cu ei la iaz. Acolo s-o pus a scri ; şi deodată zice :

— Ei, să întoarcem amu...

Şi acasă le-a zis :

— Voi aţi fost cu mine toţi. Aţi prins vreo pasăre ?

— Nu.

— Eu le-am prins şi le-am pus pe toate în vioară.

— Noi am rămas marmură cînd o luat vioara şi o prins a cînta ca fiecare pasăre. Nu s-auzea vioară, ci glas de pasăre. Cît o cîntat ş-apoi :

— Şi-o broască am prins — zice — şi începe a cînta aidoma : oac, oac din vioară.

Şi mai povestea moşul ce „vorbă dulce avea Gheorghe Enescu cu oamenii“. Cu greu s-a desfăcut cercul de ascultători ce se strînsese pe măsură ce oamenii povesteau. Începutul festivităţii avea să curme vorba.

Activişti de partid, fruntaşi ai vieţii culturale, veniţi de la Dorohoi, de la Suceava, au vorbit despre viaţa şi importanţa creaţiei compozitorului, subliniind grija şi dragostea pe care guvernul nostru le poartă moştenirii lui Enescu.

În casa primei sale copilării am intrat, apoi, să cunoaştem încăperile. Totul e nou şi proaspăt. Perdelele, ce filtrează discret lumina, creează un început de intimitate, precum de altfel toată atmosfera rustică pe care o degajă zidul văruit, ferestrele zăbrelite ce aşteaptă parcă să adăpostească un interior.

...Pe ceardacul albastru nu vor mai sta funii de ceapă, în bătaia soarelui, ca pe vremea copilăriei lui „Gheorghe“ Enescu. „Pîrîul din fundul grădinei“ se caută numai în partitură. Alte gospodării ţărăneşti îl străjuiesc, acum... Noi îl regăsim murmurînd în paginile „Impresiilor din copilărie“...

În livadă cresc pomi tineri ajungîndu-i pe cei uitaţi, în rod şi în umbră deasă...

. . . .

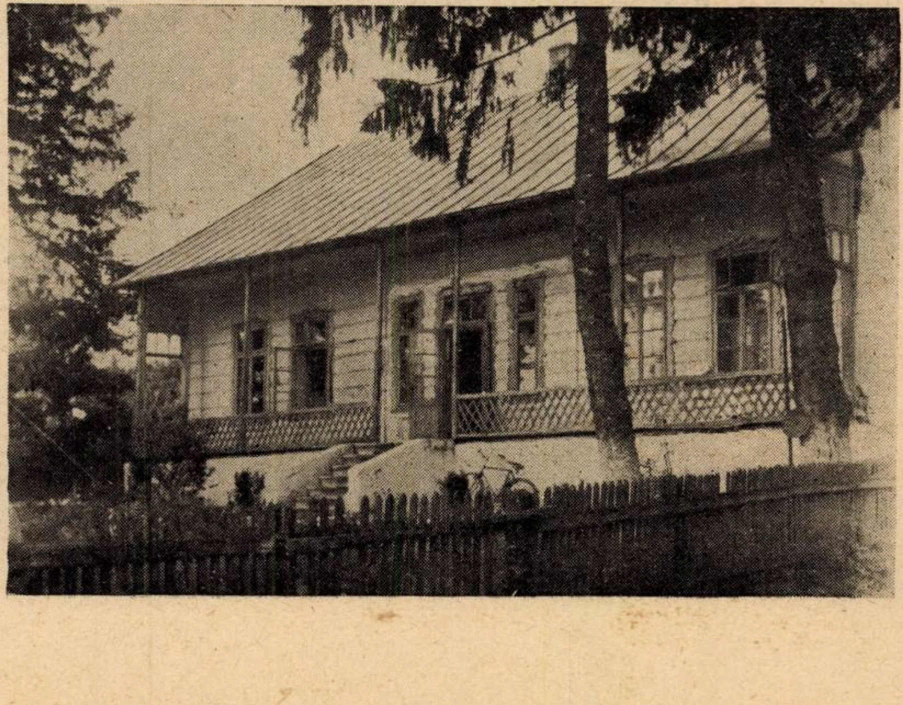
Niciodată nu voi uita acea emoţie atît de subtilă, atît de profundă, din clipele ce-au urmat :

Rapsodiile lui Enescu, în grădina lui Enescu, cîntate aevea, ţăranilor simpli şi atenţi !

*

...Dorohoiul este un oraş împrăştiat pe vreo patru dealuri gheboase, într-un pitoresc ce-ţi reţine privirea la fiecare pas. Casele sale privesc devale, şi ori unde te-ai afla, ai ca perspectivă un înconjur de dealuri, cu pîlcuri de case şi copaci.

Casa din faţă de la Dorohoi a lui George Enescu



Într-o dimineaţă caldă, cu lumini de toamnă, am ajuns la Muzeul „George Enescu", astăzi mîndria oraşului, expresia aceleiaşi griji care a prezidat la înfiinţarea muzeului din Bucureşti, la reconstituirea casei natale, la instituirea „Concursului", grijă pentru păstrarea amintirii lui Enescu în sufletul poporului romîn.

Grădina din faţa casei e mică, cu brazi falnici şi negri ; curtea, un covor de iarbă, urcă dealul ; în mijloc, fîntîna mare, îngrijită, rămasă din vremea lui Costache Enescu.

Dar să intrăm. Stilul este bine cunoscut, acela de casă veche cu ceardac, cu ziduri groase, pardosea de scînduri vopsite în roşu închis. Mirosul scîndurilor, în aerul rece, puţin închis al încăperilor, sporeşte impresia de casă bătrînească.

Încă de la intrare impresionează plăcut lucrările de artă plastică care pun pe vizitator imediat în atmosferă : chipul lui Enescu în ulei de Constantin Radinski, portretele părinţilor de D. Bişcu.

Găsim în vitrine lucruri interesante : un act din 1859 şi o psaltire, ce au aparţinut familiei Cosmovici, o carte de rugăciuni de la Costache Enescu. Apoi, pe o mică foaie de caiet se află scrise primele noţiuni de teorie primite de micul Enescu de la inginerul Bobulescu din localitate, document original de deosebită importanţă.

Această cameră ce tratează despre ascendenţa lui Enescu este bine organizată tematic. Cu toate acestea, am fi dorit relevarea mai insistentă a specificului local : prezentarea de ansamblu a localităţilor ce se leagă, — direct sau indirect, — de George Enescu, grupate toate în jurul Dorohoiului : Liveni, Zvoriştea, Cracalia, Mihăilenii, cu menţiunile necesare.

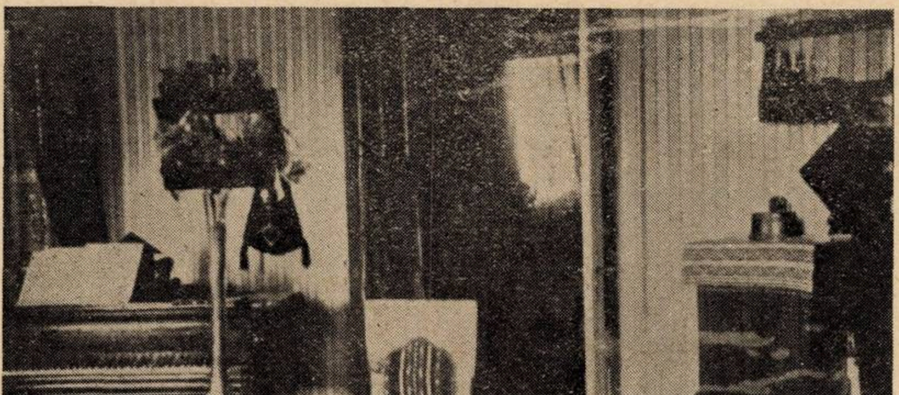
Ca documente originale mai reţinem de pildă cartea de teorie a muzicii din 1864 de Mezzetti, pe care a studiat George Enescu în copilărie, precum şi cîteva caiete de muzică vieneză şi franceză de operetă adaptate pentru pian. Ca o mărturie despre activitatea de apostolat a muzicianului, Muzeul posedă programe din 1921 cînd maestrul a dat concerte la Dorohoi. De asemenea, o foaie de mulţumire adresată maestrului de către directoarea căminului de copii din oraş sau documentul : „Statutul Societăţii Artistico-Culturale «George Enescu» a Tineretului Dorohoian", program de organizare şi stimulare a vieţii artistice a oraşului.

O altă cameră este dominată de statuia lui Baraschi. Tot aici, o mare compoziţie a pictorului dorohoian Murariu intitulată „Enescu în mijlocul ţăranilor din Liveni în 1946", îl reprezintă stînd de vorbă cu lăutarii satului.

Această cameră ne vorbeşte şi despre sfîrşitul vieţii maestrului, survenit în mai 1955. Bustul său în bronz făcut de Margareta Lavrillier apare în două fotografii mari de faţă şi de profil, precum şi fotografia mulajului mîinii drepte, extras din tripticul mortuar executat de aceeaşi artistă.

În incinta Muzeului aflăm o încercare de reconstituire a camerei de lucru de la Dorohoi a maestrului. Ea este mobilată cu piese autentice, ca de pildă vechiul pat de nuc masiv cu capetele rotunjite, ce a aparţinut lui Costache Enescu şi a fost achiziţionat de la Cracalia. Alături, o etajeră, de asemenea, piesă originală, cu dagherotipia lui Beethoven montată în partea superioară. Mobilierul se completează cu două scaune şi două fotolii tapisate, proprietate a familiei. Pianul „Pleyel", cu coadă, aflat în mijlocul camerei, stă deschis, avînd pe pupitru reducţia de pian a „Poemei romîne" în ediţia Enoch. Covoarele originale au fost reconstituite după indicaţiile celor ce au cunoscut casa : bicolore (galbene cu strie albastre) în ţesătura de casă. Pereţii poartă fotografii achiziţionate de la o rudă apropiată din Dorohoi : fotografia maestrului cu vioara din epoca „Poemei", apoi două vederi şi fotografia de grup a unor rude mai îndepărtate. Este emoţionantă această încăpere, ca şi atmosfera întregii case. Se resimte însă lipsa unui material muzeistic mai bogat precum şi lipsa insistenţei asupra momentelor majore ale vieţii şi creaţiei lui Enescu (ne referim la perioada studiilor, la rapsodii, la Sonata a III-a, la „Oedip"), precum şi asupra unor teme cum ar fi continuitatea legăturii sale sufleteşti cu ţara. Prezentarea materialului documentar nu e

Pianul şi camera lui George Enescu din Dorohoi



lipsită de o oarecare monotonie, acesta rezumîndu-se la fotocopii de dimensiuni mari, indiferent de importanța lor tematică. Felul armonios în care a fost amenajat Muzeul atenuează parcă lipsurile menționate.

Aleea Livenilor ce trece prin fața casei lui George Enescu

MUZEUL TEATRULUI

George Enescu la vîrsta de 5 ani

Muzeul Enescu are o misiune cu totul aparte, dacă ținem seama de cerințele artistice mereu crescînde ale orașului. Aceea de a realiza o legătură viabilă cu trecutul, cu litera moartă a documentului: și legătura aceasta nu o poate face decît *sunetul viu.* Cu ajutorul discului, muzica lui Enescu poate rămîne vie în inima oamenilor din mijlocul cărora a pornit. Este mult mai la îndemînă acest procedeu, decît chiar audițiile locale, de aceea trebuie folosit cu sîrg.

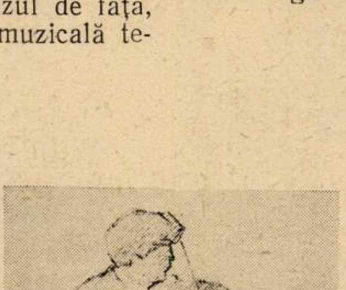
În legătură cu aceasta, menționăm manifestarea muzicală în cinstea comemorării lui Enescu, cu următorul program muzical: fragmente din Rapsodia I-a în reducție pentru cvartet de coarde și un fragment din Sonata I-a pentru vioară și pian, în execuția unor amatori.

Cu acest prilej am putut remarca interesul pentru muzică al publicului. Acesta trebuie însă educat. Muzeul ar fi chemat, în cazul de față, să-și dea contribuția la pregătirea muzicală temeinică a acestui public prin audiții care să cuprindă deopotrivă muzică de Enescu, muzică romînească și universală.

Pe scurt, Muzeul trebuie să continue acțiunea întreprinsă de George Enescu cu aproape jumătate de veac în urmă. Cuvintele sale: „Doresc să servesc de îndrumător, ducînd muzica în cartierele mărginașe, în provincie, la țară, prin serbări, șezători, societăți corale și instrumentale“, vor prinde astfel viață.

Am părăsit acest lăcaș al amintirii marelui nostru muzician, cu sentimenul perspectivei și încrederii în dezvoltarea sa viitoare, atît în domeniul strict muzeistic cît și în acel — mai larg — muzical, prin care va perpetua tradiția lăsată de George Enescu.

(Primele trei fotografii din col. V. Cosma)



MUZICA ŞI MUZICIENII NOŞTRI PESTE HOTARE

În lunile de vară ale acestui an a avut loc în capitala Austriei un ciclu de „Concerte serale în palate vieneze" la care şi-a dat concursul şi un grup de interpreţi romîni alcătuit din soprana Jolanda Mărculescu, violonistul Ştefan Gheorghiu, pianistul Valentin Gheorghiu şi acompaniatorul Radu Drăgan.

La 11 iulie, ei au prezentat la palatul „Schwartzenberg" un program de muzică de cameră în care figura „Sonata primăverii" de Beethoven, „Opt ode" de Ermano Wolf-Ferrari, două „Acuarele" pe texte de Paul Verlaine de Claude Debussy, trei lieduri de Mihail Jora pe versuri de Tudor Arghezi, Ion Pilat şi Mariana Dumitrescu şi Sonata III-a op. 25 „în caracter popular romînesc" de George Enescu.

Dăm mai jos cîteva extrase din presa vieneză care a apreciat în mod deosebit realizările interpreţilor noştri.

„Oesterreichische Neue Tageszeitung" (12 iulie 1958)

„Forţa de expresie a muzicii populare romîneşti, diversitatea ei ritmică au influenţat şi arta în sala de concert. Din creaţia lui George Enescu, compozitor cunoscut la noi, am ascultat Sonata a III-a op. 25 în caracter popular romînesc. Ştefan Gheorghiu, violonist reprezentativ din Romînia, a redat această lucrare interesantă, plină de atmosferă, culoare şi ritmuri pasionante, cu elan, fiind acompaniat la pian cu sensibilitate de Valentin Gheorghiu.

Cele trei lieduri de Mihail Jora pe versuri de poeţi romîni sînt mici tablouri închegate de atmosferă. Meritul lor constă în faptul că ideile poetice şi-au găsit o expresie muzicală sugestivă. Jolanda Mărculescu, care ne-a atras atenţia încă înainte de pauză prin felul cum a cîntat sprintenele „Rispetti" de Ermano Wolf-Ferrari şi „Acuarelele" de Debussy, a interpretat liedurile conaţionalului ei cu mult farmec şi inteligenţă, cîntăreaţa dispunînd de o voce de sopran bogat în nuanţe.

Cît timp se cînta din inima poporului — partea a II-a a concertului din palatul Schwartzenberg a fost consacrată Romîniei — erau prezente căldura şi duioşia. Mai puţin convingătoare ni s-a părut „Sonata primăverii" de Beethoven, executată la început. Aici strălucea, fără îndoială, marmura, dar era un moment rece".

„Neues Oesterreich" (13 iulie 1958)

„... Soprana romînă Jolanda Mărculescu dispune din plin de toate calităţile. Vocea ei extrem de lirică impresionează mai cu seamă în registrul mediu prin timbrul catifelat şi se apropie în acut, datorită uşurinţei şi graţiei, de sferele coloraturii. Posibilităţile ei de interpretare artistică sînt de talia elitei internaţionale iar mimica şi redarea deosebit de vie şi spiritualizată merită toată recunoştinţa şi admiraţia... Ştefan Gheorghiu, unul dintre remarcabilii violonişti ai ţării sale, şi fratele său, pianistul Valentin Gheorghiu, au interpretat la început „Sonata primăverii" de Beethoven, dovedind înţelegere pentru forma clasică şi acea bucurie de a cînta. În încheierea serii reuşite din palatul Schwartzenberg, iluştrii fraţi au cîntat Sonata a III-a op. 25 de George Enescu, compozitor romîn proeminent, în creaţia căruia cîntul popular al patriei sale a lăsat urme de neşters... Interpretarea poate avea în privinţa sonorităţii şi tehnicii de execuţie pretenţia autenticităţii stilistice depline.

Acompaniatorul pieselor vocale a fost Radu Drăgan, un muzician cu mari posibilităţi de adaptare şi de pătrundere a sensului muzical..."

„Volkstimme" (15 iulie 1958)

„Săptămîna trecută, vocea frumoasă nu a venit din Italia ci din Romînia. Soprana Jolanda Mărculescu s-a adaptat foarte repede la hiperacustica palatului Schwartzenberg şi a demonstrat, cu un program deosebit, înţelegerea ei muzical-politică şi faptul că dispune de o tehnică vocală desăvîrşită. Performanţa ei excelentă realizată şi cu contribuţia acompaniatorului Radu Drăgan, a fost completată de fraţii Ştefan şi Valentin Gheorghiu care au lăsat o impresie artistică eminentă prin interpretarea cu acurateţă, cîteodată însă prea academică, a sonatei primăverii de Beethoven dar mai ales datorită felului în care au redat Sonata a treia, lucrare cu un caracter rapsodic-folcloristic, de George Enescu".

„Wiener Zeitung" (15 iulie 1958)

„...Revelaţia celui de al patrulea „Concert seral în palatele vieneze", a constituit-o Jolanda Mărculescu. Cîntăreaţa dispune de o voce de soprană lirică neobişnuit de moale, care nu farmecă numai în registrul mediu datorită timbrului catifelat, ci apare pe deplin convingătoare şi în acut. Cu toate acestea se adaugă gestica artistei care dovedeşte o stăpînire distinsă şi forţă de expresie. Impresia generală care ne-a lăsat-o ne face s-o încadrăm în rîndul cîntăreţelor de nivel internaţional... Ştefan Gheorghiu, un violonist excelent, şi fratele său pianistul Valentin Gheorghiu, dispun amîndoi de forţă astringentă. La început, ei au oferit, într-o formă clară, Sonata primăverii de Beethoven, lăsînd de pe acum să se întrezărească acea bucurie vie de a face muzică, trăsătură care s-a evidenţiat apoi mai cu seamă la sfîrşitul concertului în redarea lucrării de George Enescu..."

Manifestări în cadrul „Zilelor Culturii Romîneşti" în R. S. S. Moldovenească

În cadrul „Zilelor culturii romîneşti" care au avut loc în R.S.S. Moldovenească, şi-au dat concursul Ansamblul Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R. şi solişti de la Operele de Stat din Bucureşti, Cluj şi Timişoara.

Reproducem cîteva din ecourile de care s-a bucurat manifestarea cîntăreţilor Gabi Ganea şi Ion Piso în Capitala R.S.S Moldoveneşti. „Sovetskaia Moldavia" consacră sub semnătura lui Gh. Ghelovani, regizor al Teatrului de Operă din Chişinău, o cronică artiştilor romîni, în care se spune:

„Realizările celor doi artişti crescuţi după război, constituie o dovadă elocventă a strălucitei înfloriri a talentelor în R. P. Romînă, care a păşit pe drumul socialismului.

La 28 august, Gabi Ganea şi Ion Piso au dat un concert, cu un program bogat care a permis artiştilor să arate gama largă a posibilităţilor interpretative. În ciclul de cîntece populare vechi romînești, în prelucrarea compozitorilor Brediceanu, Kiriac și Eliad, cîntăreții au dezvăluit cu multă grijă, în fața auditorilor, coloritul specific al folclorului național.

Cîntăreții au făcut cunoscute totodată o serie de romanțe și cîntece originale ale compozitorilor romîni contemporani. Ganea a interpretat cu multă sensibilitate „Cîntec" de Cuteanu și „Mama" de Zirra. Piso a cîntat ireproșabil romanța lui Enescu „Tu m-ai uitat". De o expresivitate deosebită s-a bucurat interpretarea bucății „Să schimbăm vorba" de Enescu. Inspirat, și cu o mare pătrundere în stilul și concepția compozitorului, au fost cîntate de către Ganea trei romanțe de Rachmaninov: „Te aștept", „Apele primăverii" și „Nopți senine". Interpretate remarcabil, ele au arătat că artista înțelege și-i sînt cu adevărat apropiate particularitățile limbajului muzical al lui Rachmaninov.

Cea de-a doua parte a concertului a fost consacrată creației compozitorilor ruși și a celor din Europa occidentală.

A stîrnit entuziasmul ascultătorilor felul în care Piso a interpretat cîntecul popular spaniol Ay-Ay-Ay, iar Gabi Ganea a reușit să poarte pînă la auditor, întreaga splendoare a cîntecului de leagăn de Grecianinov.

Succesele au crescut din concert în concert, culminînd cu interpretarea de către cei doi artiști ai duetului Violeta — Alfred din „Traviata".

În „Evghenii Oneghin", Ganea a interpretat rolul Tatianei iar Piso al lui Lenski. Vocea de soprană lirico-dramatică, fluidă, încălzită de un plăcut timbru a ajutat cîntăreței să creeze o emoționantă imagine a Tatianei. Fiecare tablou convingea spectatorii de faptul că artista romînă a înțeles just, a simțit sincer caracterul rus al eroinei lui Pușkin-Ceaikovski.

Ion Piso, întreținîndu-se cu oameni de artă sovietici

Artista subliniază expresiv caracterul meditativ și poetic al Tatianei. Vrem să subliniem acea sinceritate și simplitate cu care Ganea întruchipează pe scenă, una dintre cele mai bune imagini a femeii din literatura mondială de operă. Cîntăreața a reușit în mod deosebit scena finală cu Oneghin.

O interpretare originală a imaginii lui Lenski ne-a fost prezentată de Ion Piso. Pentru rolul tînărului poet, cîntărețul romîn a luat ca prototip caracterul și aspectul exterior însuși al lui Pușkin. Pornind de la acestea, temperamentul întrucîtva nervos și ușor inflamabil al lui Lenski apare, în interpretarea lui Piso, firesc. Este posibil ca tocmai chipul acesta de a trata imaginea să corespundă caracterului vocii lui Piso.

Un tenor liric puternic căruia îi sînt proprii intonații volubile, bogate în colorit emoțional viril, aceste calități ale lui Piso au fost dezvăluite mai bine ca oriunde în rolul ducelui de Mantua din opera „Rigoletto" de Verdi. Imaginea tînărului duce — un despot petrecăreț care se juca cu soarta supușilor săi — a fost întruchipată de către artist cu temperamentul ce-i este propriu. În rolul ducelui s-a întîmplat ceea ce din păcate se vede rar pe scena operei, o deplină contopire a celor trei elemente ale imaginii: muzical, sufletesc (de interiorizare psihologică) și plastic — exterior.

Ducele — Piso — este sculptural în cel mai bun sens al cuvîntului. Fiecare mișcare a sa, fiecare întoarcere și privire sînt pătrunse de acea forță și încredere în sine care fac ca imaginea să apară în totul convingătoare și veridică".

În „Vecernii Kișinev" din 2 septembrie 1958, directorul operei M. Manoilev, scrie:

„Solista Teatrului de operă din Timișoara a interpretat cu succes rolul Tatianei din opera „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski. Tînăra cîntăreață posedă o voce puternică și bune calități artistice. Cu o pătrundere emoțională, artista romînă creează imaginea fetei ruse. Gabi Ganea a interpretat deosebit de convingător tema scrisorii Tatianei către Oneghin (tabl. II) și scena „explicației" (tabl. III).

În același spectacol, partea lui Lenski a fost interpretată de Ion Piso. El posedă o voce puternică, un timbru plăcut, o școală vocală minunată, o măiestrie actoricească naturală.

Auditorii au remarcat că perfecta contopire Piso—Lenski este împiedicată întrucîtva de maniera de a cînta a tînărului artist care corespunde mai mult operelor italiene și într-adevăr, rolul ducelui din opera „Rigoletto" de Verdi, Ion Piso l-a cîntat cu un mare succes artistic. Probabil că și din punct de vedere vocal și artistic acest rol e mai apropiat de cîntăreț".

Răspuns unei recenzii

După cum se știe, marea bogăție a folclorului romînesc din Ardeal și Banat l-a captivat pe marele muzician maghiar Béla Bartók într-o foarte mare măsură. El a cules cu fonograful vreo 3.500 de melodii populare romînești, le-a pus pe note cu mare migală și le-a studiat cu dragoste și cu nețărmurită sîrguință. A publicat peste 1.200 din ele, întovărășindu-le cu însemnate scrieri teoretice. Pînă la sfîrșitul vieții sale a continuat să studieze materialul romînesc, orînduindu-l pentru tipar. Prin publicațiile lui științifice și prin prelucrările sale componistice a făcut cunoscută și prețuită în lumea întreagă creația artistică a poporului nostru.

Cercetările și studiile lui Bartók au deschis largi perspective folcloristicii romînești. El trebuie cinstit ca unul din primii deschizători de drum în cercetarea științifică a folclorului romînesc..

Am socotit folositor să înfățișez, pe scurt, într-o modestă scriere, apărută la începutul acestui an, sub titlul: *Béla Bartók despre folclorul romînesc* (Editura Muzicală), principiile elaborate de marele muzician asupra folclorului nostru ca și cele mai de seamă însemnări pe care ni le-a lăsat asupra cîntecului nostru popular. M-am crezut, însă, dator să intervin cu completări și precizări, pe temeiul cunoștințelor pe care le avem în starea actuală a cercetărilor de specialitate și în lumina în care privim astăzi folclorul și folcloristica, pe de o parte spre a întregi unele informații date de Bartók, iar pe de altă parte pentru a îndrepta unele afirmații eronate sau a reconsidera unele poziții pe care le socotim discutabile. De pildă, Bartók, rezumîndu-se la cercetarea *exclusivă* a folclorului țărănesc, ne sfătuiește să ocolim centrele muncitorești, în care „circulația străinilor" este prea mare, să nu culegem de la sătenii „purtați de viață prin străini", de la meșterii ambulanți, de la argații ajunși în oraș ori de la alte persoane dezrădăcinate din comunitatea muzicală a satului de baștină. Fără o intervenție critică, cititorul neavizat riscă să ia drept bune asemenea îndrumări, folositoare doar cînd obiectul cercetărilor noastre este *folclorul țărănesc cît mai nealterat* de înrîuriri eterogene. Bineînțeles că nu ne vom feri să culegem în regiuni muncitorești, atunci cînd voim să cunoaștem folclorul muncitoresc, ci dimpotrivă; nu ne va speria caracterul eteroclit al repertoriului unui vîntură-lume oarecare, cînd țelul studiului nostru este *tocmai un asemenea caz și vom culege în mod* obligator de la „domni", atunci cînd urmărim creația micburgheză citadină. Mă opresc la acest singur exemplu fiindcă nu cred că mai este necesar să stărui asupra oportunității lucrărilor de reconsiderare.

Într-o recenzie publicată în paginile acestei reviste (nr. 6/958, p. 46), Em. Riegler-Dinu găsește că intervențiile mele critice ar fi „de nivel scăzut". Din păcate, recenzentul nu aduce nici o probă în această privință, uitînd că o simplă afirmație nu are greutate de argument. Iar cînd încearcă, pare-se, să susțină acest punct de vedere, recurge la o *manevră neîngăduită: folosirea unui* citat trunchiat, pentru a trage anumite concluzii, neconforme cu realitatea.

Iată ce scrie recenzentul :

«T. A. își dă de-a dreptul în petec atunci cînd, părăsind stilul mediocru, nu-și poate păstra gîndul într-o „aurea mediocritas". Și anume, atunci cînd își arogă dreptul de a condamna pe Bartók pentru presupuse greșeli ideologice.

Citim astfel cu uimire la pag. 94 : „Nu a scăpat în trecut de unele concepții discutabile..." iar mai departe: „Chestiunea înrîuririlor a privit-o de pildă dintr-un punct de vedere îngust, bucurîndu-se cînd putea să constate o situație relativ avantajoasă" pentru folclorul maghiar. Orice patriot se bucură cînd constată superioritatea — chiar „relativ avantajoasă" — a poporului său pe orice plan de producție, creație și activitate. De cînd un asemenea punct de vedere e îngust? În lucrarea lui Bartók „Cîntecul popular maghiar și al popoarelor vecine" (1934), găsim pasaje care ne arată categoric pe marele folclorist maghiar, patriot militant.» Urmează un *lung citat din lucrarea amintită, cu* care se încheie recenzia.

Și iată acum, netrunchiat, textul în chestiune, inclusiv notele de subsol :

«Este astăzi limpede că Bartók cu toată înalta lui ținută morală de om de știință integru, nu a scăpat în trecut de unele concepții discutabile. Chestiunea înrîuririlor a privit-o, de pildă, dintr-un punct de vedere îngust, bucurîndu-se cînd putea să constate o situație „relativ avantajoasă" pentru folclorul maghiar, îngrijorîndu-se din pricina unor influențe „aproape fatale" exercitate de vecini, înrîuriri care amenințau să „deznaționalizeze" cîntecul popular maghiar (1934)[1]; ori să privească unele influențe maghiare asupra folclorului romînesc drept „o nouă accentuare a superiorității culturale secuiești, respectiv maghiare, față de romîni" (1920)[2]». În continuare se arată, pe larg, poziția ideologică avansată asupra chestiunii influențelor în folclor, așa cum a formulat-o Bartók în una din ultimele sale scrieri : nu sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogățirea patrimoniului artistic al amîndorura.

Și aceasta este cu totul altceva decît cele susținute de recenzent.

O asemenea „critică" nu folosește nimănui. Dimpotrivă !

TIBERIU ALEXANDRU

«[1] În lucrarea cit. **Népzenénk és a szomszéd *népek nézenéje*.** O asemenea poziție credem că trebuia reconsiderată cînd s-a hotărît retipărirea lucrării. (Budapesta, Zenemukiadó, 1952). S-ar fi putut folosi în acest scop însuși punctul de vedere al lui Bartók în privința influențelor, așa cum a fost formulat în ultimele sale scrieri.»

«[2] Trebuie să precizăm că această afirmație a fost făcută în focul polemicii cu Jenö Hubay și Elemér Szereghi, care îl acuzau de trădarea intereselor naționale, din pricina sentimentelor sale filo-romîne. Aceasta explică întrucîtva o atare afirmație, cu totul surprinzătoare la dînsul. V. „Szózat", 26.5.1920, reprod. în culegerea Szöllösy, p.100, iar în culegerea Carpitella la p.162—163.»

NOI TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

Frédéric Chopin : — *Nocturna* op. postum. Transcripție pentru violoncel și pian de prof. George Iarosevici.
6 pag. 5,50 lei

Corelli : — *La Folia* pentru vioară și pian. Ediție revăzută de prof. George Manoliu.
12 pag. — 10 lei

Gaetano Pugnani : — *Largo espressivo* pentru vioară și pian. Ediție revăzută de prof. George Manoliu.
6 pag. — 4,25 lei

MUZICĂ SIMFONICĂ

Zeno Vancea : — Suită din baletul-pantomimă *Priculiciul* (partitură de buzunar).
136 pag. — 30 lei

MONOGRAFII

Andrei Tudor : — *Enescu.*
124 pag. — 7 lei

MUZICĂ DE CAMERĂ

Edgar Cosma : — *Sonata pentru pian.*
32 pag. — 16 lei

Ion Scărlătescu : — *Bagatela pentru vioară și pian.* Ediție revăzută de prof. George Manoliu.
8 pag. — 8 lei

MUZICĂ DISTRACTIVĂ

Radu Șerban : — *S-a întîmplat într-o gamă.*
4 pag. — 2 lei

Radu Șerban : — *Am adormit tîrziu.*
4 pag. — 2 lei

Laurențiu Profeta : — *Despărțire.*
4 pag. — 2 lei

Gelu Solomonescu : — *M-am supărat pe inima mea.*
4 pag. — 2 lei

LUCRĂRI DIDACTICE

Augustin Bena : *Curs practic de dirijat coral.*
88 pag. — 12 lei

Decernarea premiilor din cadrul Concursului Internațional „George Enescu"

VIOARĂ

Juriul Concursului internațional de vioară „George Enescu" sub președinția dirijorului George Georgescu, a hotărît decernarea premiilor și mențiunilor următorilor concurenți: Premiul I: Ștefan Ruha (R. P. Romînă) și Solomon Snitkovski (U.R.S.S.); premiul II: Varujan Cozîghian (R. P. Romînă); premiul III: Evgheni Smirnov (U.R.S.S.); Daniil Podlovski (R.P. Romînă) și Ralph Holmes (Anglia); mențiuni: Charles Libova, (S.U.A.), Lilia Beretti (Franța).

PIAN

Juriul Concursului internațional de pian „George Enescu", sub președinția dirijorului Constantin Silvestri a hotărît decernarea premiilor și mențiunilor următorilor concurenți: Premiul I: Li Min-Cean (R. P. Chineză), Premiul II: Mihail Voskresenski (U.R.S.S.), Michel Boegner (Franța); Premiul III: Dimitri Paperno (U.R.S.S.); Mențiuni: Alexandrina Zorleanu (R. P. Romînă), Vladimir Topinka (R. Cehoslovacă) și Josef Stompel (R. P. Polonă).

SONATA A III-A PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

Pentru interpretarea Sonatei a III-a de George Enescu, juriul sub președinția compozitorului Ion Dumitrescu, a hotărît decernarea premiilor după cum urmează: premiul I — cuplului Valentin și Ștefan Gheorghiu (R. P. Romînă), premiul II — cuplurilor Solomon Snitkovski—Olga Stupakova (U.R.S.S.) și Serge Blanc—Pierre Vozlinski (Franța), iar premiul III — cuplurilor Varujan Cozîghian—Nicolae Brînduș (R. P. Romînă) și Josef Sepsei—Edith Hambalko (R. P. Ungară).

Cuprinsul

DESCHIDEREA PRIMULUI CONCURS ȘI FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU" *(pag. 1)*

Discursurile tov. *Ion Pas, Dumitru Diaconescu, Ion Dumitrescu, Athanase Joja* *(pag. 2)*

INAUGURAREA MUZEULUI GEORGE ENESCU

Cuvîntul compozitorului Ion Dumitrescu *(pag. 6)*

J.-V. Pandelescu

Înflăcăratul patriotism al lui George Enescu *(pag. 8)*

Arminiu Cassvan

Programatismul în creația enesciană *(pag. 14)*

Fr. Schapira

Însemnări despre „Oedip" *(pag. 23)*

LA MUZEUL GEORGE ENESCU

Andrei Tudor

Itinerar enescian *(pag. 34)*

Ruxandra Moissiu

Lăcașuri evocatoare la Liveni și Dorohoi *(pag. 40)*

Muzica și muzicienii noștri peste hotare

Manifestări în cadrul „Zilelor Culturii Romînești" în R.S.S. Moldovenească *(pag. 43)*

Răspuns unei recenzii — *Tiberiu Alexandru* — *(pag. 45)*

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale *(pag. 46)*

Decernarea premiilor din cadrul Concursului Internațional „George Enescu" *(pag. 47)*

Supliment

Piese vocale și corale de Alexandru Zirra

40 pag.

Lei 6

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

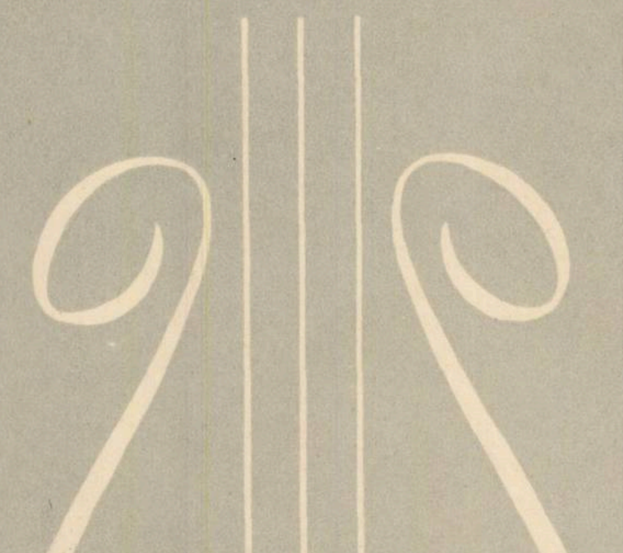
Telefoane:
15.21.19
15.78.32

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, str. Brezoianu nr. 23—25, c. 3263

Preţul lei 5

MUZICA

10-11



1958

S IBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul VIII octombrie-noiembrie 10-11/1958

Ziua Marii Revoluţii

La 7 Noiembrie 1958, popoarele Uniunii Sovietice şi, alături de ele, întreaga omenire înaintată au sărbătorit cea de-a 41-a aniversare a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, care a deschis întregii lumi calea eliberării de sub jugul asupririi sociale şi naţionale, calea spre pace şi socialism. Cu patru decenii în urmă, Partidul Comunist al Uniunii Sovietice, creat şi călit de Lenin, a mobilizat într-un singur iureş revoluţionar lupta proletariatului, a ţărănimii şi a popoarelor asuprite din fosta Rusie ţaristă, conducîndu-le la asaltul biruitor împotriva putredei orînduiri exploatatoare.

Victoria revoluţiei proletare şi instaurarea puterii clasei muncitoare pe a şasea parte a globului pămîntesc au marcat începutul construirii noii orînduiri, a orînduirii socialiste, în care este desfiinţată exploatarea omului de către om, în care întreaga economie, avînd ca bază de neclintit proprietatea obştească asupra mijloacelor de producţie, este îndreptată spre satisfacerea maximă a nevoilor materiale şi culturale ale oamenilor muncii. Pentru întîia oară, clasa muncitoare, dintr-o clasă asuprită şi exploatată, şi-a dezdoit grumazul şi, scuturînd jugul secular, a devenit stăpînă pe destinele ei, însufleţindu-i, prin pilda pe care a dat-o, pe proletarii din toate ţările.

Victoria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie a însemnat triumful ideologiei marxist-leniniste asupra reformismului şi social-democratismului în mişcarea muncitorească internaţională. Ideile atotbiruitoare ale marxism-leninismului au pătruns în toate ţările ridicînd zeci şi zeci de milioane de oameni simpli la lupta biruitoare pentru pace, democraţie şi socialism.

Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, care a rupt frontul mondial al imperialismului, a pus faţă în faţă cele două sisteme — cel capitalist muribund şi cel socialist în permanent avînt — dovedind fără putinţă de tăgadă că omenirea se îndreaptă spre o orînduire socială superioară, eliberată de stigmatele capitalismului — orînduirea socialistă.

Superioritatea orînduirii sociale noi faţă de cea veche se dezvăluie în toate domeniile vieţii sociale — de la cel al economiei la cel al culturii. Într-adevăr, nicicînd în trecut nu a existat un ritm atît de viu al dezvoltării economiei, nicicînd nu au existat condiţii atît de prielnice de înflorire a tuturor talentelor artistice din popor, de pătrundere a culturii înaintate în masele largi populare. Alături de celelalte genuri de artă, alături de toate ramurile ştiinţei, muzica a cunoscut un nemaiîntîlnit avînt în toate ramurile ei — creaţie componistică, artă interpretativă, ştiinţă muzicologică, activitate didactică.

Cele patru decenii ale dezvoltării muzicii sovietice au dus la îmbogăţirea patrimoniului muzicii universale cu creaţii de mare valoare artistică — în genul cîntecului ca şi în cel al operei, în cel al muzicii de cameră, ca şi în cel al baletului, în genul simfonic ca şi în cel al creaţiei oratoriale, — semnate de mari muzicieni ca S. Prokofiev, D. Şostakovici, A. Haciaturian, N. Miaskovski, R. Glier, G. Sviridov sau ca V. Zaharov, I. Dunaevski, I. Miliutin, M. Blanter ş. a. Dar, dincolo de opere de artă noi, muzica sovietică a adus în ansamblul creaţiei muzicale universale glasul puternic şi răspicat al poporului eliberat şi biruitor, al poporului constructor al noii orînduiri şi apărător al păcii. Continuînd cele mai bune tradiţii democratice ale muzicii — tradiţii ilustrate de genii ca Beethoven, Chopin, Musorgski — muzica sovietică se caracterizează prin mesajul ei înaintat, partinic, luminat de umanismul socialist, prin atitudinea ei militantă.

Caracterul partinic, formă superioară a caracterului popular — iată o primă trăsătură care defineşte muzica sovietică. Ea este evidentă în lucrări din toate perioadele de dezvoltare ale muzicii sovietice şi, pentru a da exemple mai recente de creaţii întemeiate pe principiile realismului socialist, în simfonia XI-a „Anul 1905" de Şostakovici, opera „Mama" de Hrennikov, poemul „În amintirea lui Esenin" de Sviridov, baletul „Spartacus" de

Haciaturian şi alte creaţii de seamă ale compozitorilor sovietici. Ea este evidentă în procesul de pătrundere a artei muzicale culte în pături din cele mai largi ale iubitorilor de muzică pe care-i desfată, îi uneşte, îi însufleţeşte spre noi biruinţi constructive.

O altă trăsătură a muzicii sovietice, care se întăreşte necontenit, pe măsura dezvoltării culturii muzicale a popoarelor odinioară ţinute în întuneric, este caracterul ei multinaţional. În R.S.F.S. Rusă ca şi în Uzbekistan, în republicile baltice ca şi în Armenia, în Ucraina ca şi în Gruzia înfloreşte o viaţă nouă muzicală care cuprinde cele mai largi mase ale poporului, o creaţie socialistă prin conţinutul ei şi profund naţională prin forma ei. Pe bună dreptate, un muzicolog sovietic compara aspectul creaţiei muzicale din U.R.S.S. cu un covor divers colorat şi înflorat. Dacă odinioară în unele regiuni ale Rusiei ţariste nici nu se putea vorbi de cultură muzicală (de exemplu în Uzbekistan), în zilele noastre ele se mîndresc cu compozitori, interpreţi, muzicologi valoroşi şi cu instituţii muzicale de prestigiu — filarmonici, ansambluri, conservatoare ş. a.

Dar muzica sovietică nu se caracterizează doar prin înaltul ei conţinut ideologic şi trăsăturile ei multinaţionale, ci şi printr-o excepţională măiestrie. Atît la marii compozitori cît şi la marii interpreţi sovietici măiestria desăvîrşită, capacitatea de a exprima cu prisosinţă bogatul fond de idei şi sentimente care-i animă, apar ca permanenţe. Şi nu este vorba doar de măiestria unor vîrfuri artistice ci de o adevărată şcoală a măiestriei muzicale, care există şi prosperă în Ţara Socialismului biruitor. Această şcoală, condiţionată de marele avînt creator al culturii în socialism, explică succesele permanente ale unui număr atît de mare de tineri pianişti, cîntăreţi, violonişti sovietici la concursurile internaţionale, explică apariţia unor nume noi şi pe tărîmul artei componistice sovietice. Măiestria muzicienilor sovietici — întemeiată pe însuşirea principiilor realismului-socialist — este legată de simţul noului. Înnoirea nu este însă absolutizată, ci totdeauna legată de acea permanentă tendinţă spre dezvăluirea noului din viaţă şi, corespunzător cu aceasta, spre desţelenirea unor noi tărîmuri în artă.

Aceste trăsături caracteristice ale muzicii sovietice îi asigură marele prestigiu de care se bucură în întreaga lume. Alături de milioanele de iubitori de muzică din alte ţări, cei din patria noastră văd în ea un exemplu grăitor al înfloririi artei în condiţiile socialismului.

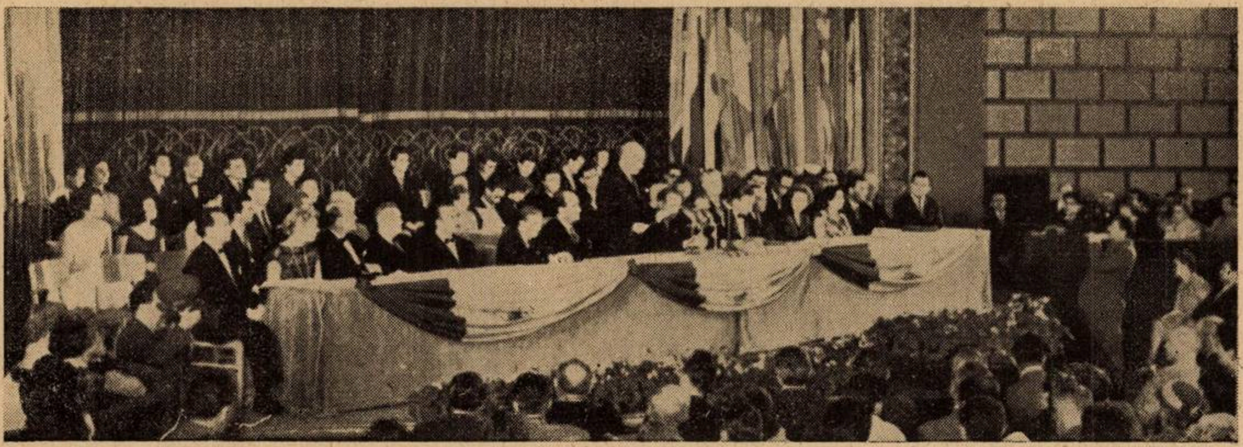
Strînsele legături de prietenie între muzicienii romîni şi sovietici — călite în sălile de concert din Moscova şi Bucureşti, în Conservatoarele din Leningrad şi Moscova, în discuţii la Uniunile Compozitorilor sovietici şi romîni, în cadrul manifestărilor din Festivalul şi Concursul „George Enescu" — s-au dovedit a fi cît se poate de rodnice, din schimburile spirituale între ei îmbogăţindu-se gîndirea şi experienţa muzicienilor din cele două ţări prietene, uniţi prin idealuri comune de artă înaintată legată de popor, prin aceleaşi idealuri de pace şi socialism.

* * *

TELEGRAMA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R. CĂTRE UNIUNEA COMPOZITORILOR SOVIETICI

Compozitorii şi muzicologii din Republica Populară Romînă precum şi colaboratorii lor, întruniţi în adunarea pentru sărbătorirea zilei de 7 Noiembrie, vă felicită din inimă cu prilejul celei de-a 41-a aniversare a Marii Revoluţii Socialiste şi vă urează noi şi răsunătoare succese.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
Prim-secretar
ION DUMITRESCU



Cuvîntul tovarăşului Chivu Stoica la recepţia în cinstea participanţilor la Concursul şi Festivalul „George Enescu”

Dragi tovarăşi şi prieteni, stimaţi oaspeţi,

De aproape două săptămîni ţara noastră are bucuria de a găzdui oaspeţi dragi, muzicieni şi interpreţi de mare renume internaţional, veniţi din diferite colţuri ale lumii pentru a participa, alături de colegii lor romîni, la primul Concurs şi Festival Internaţional George Enescu.

Concursul internaţional de interpretare muzicală „George Enescu“ a fost instituit de guvernul R. P. Romîne fiind menit să cinstească memoria acestui mare fiu al poporului nostru.

Numeroasele manifestări artistice ce au loc cu acest prilej în Capitala patriei noastre, Bucureşti, şi în întreaga ţară, constituie o expresie a înaltei preţuiri pe care o acordă poporul şi statul nostru marilor figuri ale culturii noastre naţionale.

Prin minunatele sale compoziţii, prin interpretările sale de neuitat, George Enescu a îmbogăţit patrimoniul culturii universale, înscriindu-şi cu cinste numele printre cei mai de seamă artişti ai timpului nostru.

Simţim o adîncă satisfacţie pentru faptul că primul Concurs Internaţional „George Enescu“ s-a bucurat de participarea atîtor tineri talentaţi, care şi-au arătat măiestria în întrecerea ce s-a desfăşurat în aceste zile.

Felicităm din inimă pe laureaţii Concursului şi ne mîndrim că printre aceştia se numără şi reprezentanţi ai ţării noastre. Dorim tuturor concurenţilor romîni şi de peste hotare ca titlul de laureat al Concursului Enescu să fie un imbold pentru obţinerea de noi succese pe tărîmul artei.

Sîntem deosebit de bucuroşi că la primul Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu“ şi-au dat concursul, ca membri în juriu sau ca interpreţi în concertele care au avut loc, figuri strălucite de muzicieni şi mari artişti din diferite ţări, alături de cei mai de seamă reprezentanţi ai culturii noastre muzicale.

Arta şi cultura apropie popoarele, le ajută să se cunoască mai bine, să se împrietenească. Au fost prezenţi aici, în aceste zile, oameni de artă din ţări socialiste sau capitaliste, din Europa, America, Asia sau Africa, au concurat împreună, au dat concerte, s-au cunoscut unii pe alţii, au legat prietenii.

Oaspeţii de peste hotare au avut posibilitatea să ia cunoştinţă de viaţa şi realizările poporului nostru, de valorile sale artistice.

Forurile conducătoare ale statului nostru, deplin conştiente de marele rol al artei în dezvoltarea spirituală a omului, în înflorirea culturală a ţării, acordă o permanentă atenţie asigurării de condiţii optime pentru dezvoltarea creaţiei artistice şi pentru transformarea valorilor artei în bunuri ale unor straturi cît mai largi ale populaţiei.

Călăuzindu-se după principiul coexistenţei paşnice între state, fără deosebire de regim social, ţara noastră dezvoltă schimburile culturale cu celelalte ţări, contribuind astfel la întărirea prieteniei şi păcii între popoare.

Dorim din toată inima ca la plecare, oaspeţii noştri să păstreze o amintire plăcută zilelor petrecute în ţara noastră şi să ducă popoarelor lor mesajul de pace şi prietenie al poporului romîn.

Mulţumim din tot sufletul prietenilor noştri care au participat la primul Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu“, tuturor participanţilor care au contribuit la succesul acestui festival şi îi invităm să participe din nou, peste trei ani, la cel de-al doilea Concurs şi Festival „Enescu“.

Să ridicăm paharul în cinstea oaspeţilor noştri, pentru noi succese în munca lor creatoare, pentru continua propăşire a artei puse în slujba progresului uman, pentru dezvoltarea legăturilor culturale, pentru pace şi prietenie între popoare.

Semnificaţia Festivalului şi Concursului „George Enescu“ în perspectiva dezvoltării muzicii noastre

de V. TOMESCU

Cronica vieţii de mari înfăptuiri pe care o trăieşte azi poporul nostru, a însemnat zilele primului Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu“, la loc de cuvenită cinste. Pornind pentru prima oară din sălile de concert bucureştene, undele au purtat departe pe glob ecoul „celei mai paşnice dintre întreceri“ — întrecerea artistică, menită, prin hotărîrea guvernului republicii noastre, să omagieze amintirea marelui fiu al poporului romîn, George Enescu. O nouă şi mare pagină se adaugă astfel punerii în lumină a unor figuri de seamă ale culturii naţionale cum sînt Mihail Eminescu, Ion Luca Caragiale, Nicolae Bălcescu, Nicolae Grigorescu.

Acţiunea dusă pentru adîncirea şi cunoaşterea în ţară şi peste hotare a moştenirii enesciene se dovedeşte, prin nobleţea şi impetuozitatea ei, expresia vie a puternicei aspiraţii a poporului nostru şi, aşa cum ne e cunoscut, a idealului lui George Enescu de a întări legăturile culturale şi prieteneşti, spiritul de preţuire reciprocă şi de conlucrare paşnică prin mijlocirea artei. Subliniind înaltul sens pe care l-au avut aceste manifestări artistice, tov. Chivu Stoica, preşedintele Consiliului de Miniştri al R.P.R. arăta în toastul rostit la închiderea festivă a Primului Concurs Internaţional „George Enescu“: „Călăuzindu-se după principiul coexistenţei paşnice dintre state, fără deosebire de regim social, ţara noastră dezvoltă schimburile culturale cu celelalte ţări contribuind astfel la întărirea prieteniei şi păcii între popoare“.

Festivalul şi Concursul au reunit — cum spunea prietenul iubit al lui Enescu, eminentul violonist sovietic David Oistrah — „prieteni de pretutindeni, vîrstnici şi tineri ai lui Enescu“. Ce simboliza oare această reuniune? „Drapelele diferitelor state expuse în holul hotelului unde noi, participanţii şi invitaţii la Festival, am fost găzduiţi — a declarat cunoscutul violonist belgian André Gertler — constituie un simbol şi un exemplu pentru lumea întreagă, un apel ca în viitor să fim uniţi de asemenea prin muzică“.

Compozitori, interpreţi, oameni de cultură muzicală din ţara noastră au avut largi posibilităţi de a expune rezultatele activităţii lor, aprecierii unui public însemnat din ţară şi de peste hotare.

Aceste condiţii create de orînduirea democrat-populară pentru afirmarea muzicii din patria noastră, constituie un puternic îndemn spre noi succese în dezvoltarea acesteia. Reputaţia înaltă pe care şi-a cîştigat-o Festivalul încă de pe acum stabileşte pentru viitor exigenţe, criterii corespunzătoare succesului său de început.

În perspectiva dezvoltării muzicii noastre, Festivalul reprezintă astfel un impuls puternic către înflorirea creaţiei naţionale izvorîte din actualitate şi purtînd amprenta acesteia, către desăvîrşirea măiestriei interpretative romîneşti, către progresul vieţii muzicale în genere.

*

Confruntarea unor astfel de obiective cu rezultatele dobîndite ne explică interesul puternic pe care l-a stîrnit Festivalul şi Concursul cu mult peste hotarele ţării, ca şi înalta şi unanima apreciere de care s-a bucurat. Într-un cadru de timp proporţionat, relativ concentrat, Festivalul a prilejuit desfăşurarea unui mare număr de concerte simfonice, de cameră, corale, spectacole de operă, concerte de muzică populară care au cuprins numeroşi interpreţi romîni şi din patru continente, printre ei aflîndu-se personalităţi reprezentative ale vieţii muzicale mondiale. Paralel s-a desfăşurat concursul tinerilor artişti la care s-au înfăţişat aproape 100 candidaţi din 18 ţări în faţa unui juriu alcătuit din 39 membri reprezentînd 13 ţări. După cum se cunoaşte, candidaţii au arătat un nivel nesperat de ridicat al pregătirii, ceea ce a adus o primă contribuţie la strălucirea Festivalului şi Concursului. Totodată s-a relevat înalta ţinută artistică a tinerilor noştri interpreţi, cum şi trebuinţa unor strădanii neîncetate pentru desăvîrşirea măiestriei lor artistice viitoare.

În concerte ca şi în etapele concursului au fost interpretate o însemnată parte a creaţiei enesciene, lucrări ale compozitorilor romîni din diferite generaţii, creaţii clasice şi contemporane. Astfel, bogăţia si varietatea repertoriului, nivelul înalt al manifestărilor, planul larg al desfăşurării acestora au asigurat reuşita Festivalului si Concursului atît în ce priveşte adîncirea şi popularizarea largă a creaţiei lui Enescu şi a muzicienilor noştri de azi, cît si cunoaşterea mai vie a valorilor muzicii universale.

Acest Festival, care n-a putut avea loc decît în patria de azi constructoare a socialismului, se distinge de asemenea, prin participarea unui public larg, atît în sălile de concert ale Capitalei şi oraşelor din provincie (unde au avut loc concerte susţinute de interpreţi participanţi la Festival), cît şi în cadrul altor acţiuni prin care s-a sărbătorit amintirea marelui muzician (muzee, tipărituri, discuri, emisiuni la radio şi televiziune, articole, conferinţe, opere literare, plastice şi cinematografice). Această trăsătură a Festivalului de a se adresa poporului şi nu unui cerc restrîns a impresionat adînc pe participanţi. „Festivalul de la Bucureşti — a declarat muzicianul italian Carlo Zecchi — este o adevărată experienţă artistică reuşită. Organizare perfectă, alcătuire îngrijită şi pricepută a programului, gust ales în distribuirea pieselor — iată ce a adus un succes complet al Festivalului. Se poate afirma că ţara întreagă participă la acest important eveniment artistic, care relevă amploarea şi complexitatea personalităţii marelui Enescu şi pentru care guvernul romîn n-a cruţat nici un efort".

O altă trăsătură care a caracterizat acest Festival a fost desfăşurarea sa sub semnul unei calde prietenii, însufleţită de amintirea marelui Enescu, de dorinţa de a face din artă un tălmăcitor al idealurilor creatoare, paşnice ale popoarelor. Spiritul de prietenie şi-a găsit expresia în cunoaşterea şi aprecierea reciprocă între tineri din diferite ţări participanţi la Concurs, între oaspeţii Festivalului şi muzicienii şi publicul nostru. Un moment de o sublimă semnificaţie în viaţa culturală internaţională l-a reprezentat participarea violonistului David Oistrah alături de violonistul american Yehudi Menuhin la executarea dublului concert de Bach sub bagheta dirijorului romîn George Georgescu. Sub cupola Ateneului Republicii Populare Romîne, soli ai unor popoare diferite s-au unit astfel într-o vibraţie comună a dragostei şi admiraţiei pentru Enescu, pentru luminosul mesaj uman al artei sale.

Acest moment, prilejuit de Festivalul din Capitala noastră, a simbolizat cu forţă, dorinţa de colaborare paşnică a popoarelor cu orînduiri sociale diferite, a reafirmat în mod strălucit, puterea artei în realizarea acestui ideal înalt al omenirii.

*

După cum se ştie, cunoaşterea creaţiei lui George Enescu în străinătate a fost limitată în măsură simţitoare de faptul că activitatea de interpret pe care a trebuit s-o susţină marele nostru muzician, i-a absorbit multă energie şi putere de acţiune. În ultimii ani, în ţara noastră s-a desfăşurat o activitate crescîndă, nicicînd întîlnită, de valorificare a creaţiei enesciene, care a culminat în zilele Festivalului. Cu acest prilej au fost reprezentate principalele etape parcurse de compozitor din perioada rapsodiilor, pînă la Uvertura de concert pe motive în caracter romînesc şi la Simfonia de cameră.

Vieţii noastre muzicale noi îi revine meritul de a fi realizat prime audiţii remarcabile ale unor opere de seamă de George Enescu (Uvertura de concert), premiere pe ţară, de a fi readus în sala de concert lucrări peste care se aşternuse vălul uitării (Simfonia a III-a). Dar ceea ce este în primul rînd caracteristic atitudinii culturii noastre de azi faţă de moştenirea enesciană este integrarea ei susţinută şi multilaterală în viaţa noastră muzicală, prin interpretare, studiere, popularizare, punerea ei la îndemîna maselor cu ajutorul tiparului şi al discului. Festivalul a relevat astfel forţa şi competinţa cu care este pusă azi în valoare creaţia enesciană în patria muzicianului, cu care este adîncit bogatul mesaj umanist realist al muzicii sale, popularitatea din ce în ce mai mare de care se bucură în rîndurile publicului.

Extinderea peste hotare a interesului faţă de creaţia lui Enescu a devenit azi un obiectiv al culturii naţionale, la îndeplinirea căruia Festivalul şi Concursul au adus o primă contribuţie preţioasă. Astfel s-a dat prilejul atît candidaţilor la concurs cît şi membrilor juriului şi publicului să cunoască şi să aprofundeze creaţia enesciană. O convingere puternică care a rezultat a fost aceea despre înaltul umanism şi patriotism care străbat creaţia lui Enescu. Devine tot mai viu — graţie Festivalului — exemplul moştenirii enesciene, care inspirîndu-se din nobilele idealuri ale omenirii şi poporului său, păstrînd legătura cu tezaurul artistic popular, a izbutit să atingă înălţimi de artă universală, fiind totodată expresia unei puternice originalităţi. „Maestrul Enescu a lăsat ţării sale tot ceea ce avea el mai de preţ —

a declarat eminentul său elev Yehudi Menuhin. Enescu se gîndea înainte de toate la patria sa pe care o iubea mai mult decît orice. El a iubit ţara sa pentru tot ce avea în el mai autentic şi mai expresiv. Pentru aceea el a iubit atît folclorul romînesc. Poporul căruia i-a aparţinut un om şi un artist ca Enescu trebuie să fie fericit...“

O impresie puternică au stîrnit lucrări care pun în lumina-i specifică geniul creator al muzicianului, cum sînt Sonata a III-a pentru vioară şi pian, Simfonia a III-a, pe care muzicienii străini alături de cei din ţara noastră le-au cunoscut mai îndeaproape cu prilejul Festivalului. Muzicieni de seamă din ţări diferite şi-au exprimat înalta lor opinie faţă de lucrări ca cele de mai sus, convingerea că vor fi integrate curînd în repertoriul universal.

O contribuţie de seamă a fost adusă în ce priveşte îmbogăţirea tradiţiei de interpretare a lucrărilor lui Enescu, prin sinteza între personalitatea interpreţilor şi concepţia transmisă de compozitor prin elevii săi. Se creează astfel o mişcare mereu mai largă pentru cunoaşterea şi preţuirea pe scară mondială a principalelor tărîmuri de activitate a lui Enescu : compoziţie şi interpretare. Se naşte astfel un repertoriu enescian al marilor interpreţi, o şcoală a acestora.

Avem o îndreptăţită încredere că festivalurile viitoare vor aduce noi impulsuri şi contribuţii la acest fericit început.

*

Creaţia romînească a fost îmbrăţişată în zilele Festivalului de un cerc de interpreţi şi public mai larg şi mai variat ca niciodată în istoria muzicii noastre. Muzicieni străini, tineri şi vîrstnici ,au prezentat lucrări romîneşti, au asistat cu un viu interes la concertele interpreţilor noştri.

Lucrările cuprinse în programe au ilustrat aportul compozitorilor romîni pe drumul deschis de Enescu. Ele au relevat puternica legătură între creaţia lui Enescu şi cea a creatorilor din alte generaţii, constînd în mesajul realist luminos ce domină această creaţie, în inspiraţia din muzica poporului, cum şi, în genere, în acele afinităţi de sensibilitate şi drum creator care ajung să caracterizeze distinct, pentru orice observator de peste hotare, trăsăturile şcolii noastre naţionale. Totodată, lucrările contemporane au afirmat concepţia de viaţă nouă care stă la baza muzicii romîneşti, adîncirea căilor de exprimare a simţirii omului de azi din patria noastră, valorificarea sub noi aspecte a tezaurului muzicii naţionale.

Un rol important în lărgirea cunoştinţelor despre muzica noastră nouă l-au avut audiţiile organizate pentru oaspeţi de către Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Ele au întregit, pe cît a fost cu putinţă, lipsurile inerente ale programelor de concert cum şi pe cele cu totul neîndreptăţite. Căci nu putem să nu ne întrebăm, de ce nu a fost *inclusă în programele* concertelor nici o lucrare vocal-simfonică din zilele noastre ! Nu ar fi fost oare bine venită interpretarea, de pildă, la Festival a impresionantului oratoriu „Tudor Vladimirescu“ ?

Această luare de contact cu muzica noastră a stîrnit ecouri favorabile în rîndurile oaspeţilor.

„Festivalul — a spus compozitorul Marcel Mihalovici — a dat prilejul tuturor să cunoască şi să aprecieze nivelul general atît de ridicat al şcolii muzicale romîneşti şi sînt convins că ea se va impune şi va deveni un factor regulat al programelor repertoriului de peste hotare.

Toţi candidaţii Concursului au cunoscut, prin înseşi condiţiile de participare, o muzică — aceea a lui Enescu şi a altor compozitori romîni — de care nici nu visau măcar ! Sînt convins că cea mai mare parte dintre aceştia vor păstra, dacă fac carieră, în repertoriul lor aceste lucrări care au constituit succesul lor de debut“.

„Am cunoscut — a declarat compozitorul grec Andreas Neseritis — o pleiadă de compozitori romîni din generaţia mijlocie şi tînără, toţi înzestraţi cu daruri muzicale remarcabile şi demni reprezentanţi ai muzicii de azi din Romînia“. „Personal — a spus compozitorul egiptean Abou Bakr Khairat într-un interviu radiodifuzat — mi se pare că acest Concurs şi acest Festival vor purta muzica romînească în toată lumea. Sînt convins că tot mai multe nume de compozitori romîni, şi îndeosebi acela al lui George Enescu,

vor fi cunoscute în lumea întreagă, iar lucrările lor vor intra în programele tuturor concertelor. Făcînd o vizită la Uniunea Compozitorilor din R.P.R., am avut prilejul să cunosc mai îndeaproape creaţia lui Enescu cum şi lucrările altor compozitori romîni contemporani. Am ascultat compoziţii de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Ludovic Feldman, Mihail Jora, Alfred Mendelsohn şi ale tînărului compozitor Tiberiu Olah pe care-l apreciez ca un mare talent. Voi face tot ce îmi va sta în putinţă pentru a răspîndi muzica romînească în ţara noastră“.

Festivalul şi concertele ce i-au urmat au prilejuit, pe de altă parte, cunoaşterea unor creaţii ale muzicii contemporane universale, de la piesele prezentate în concurs, pînă la lucrări de amploare ca Variaţii pe o temă de Tallis de Vaughan Williams, Simfonia a II-a „Folclorica“ de Abou Bakr Khairat şi altele, precum şi prime audiţii mondiale („Uvertura tragică“ de Marcel Mihalovici).

Muzicienii străini care au luat contact cu viaţa noastră interpretativă au rămas adînc impresionaţi de înalta pregătire şi seriozitate a acesteia, exprimîndu-şi în multe ocazii admiraţia pentru interpreţii romîni.

Tot astfel ei au putut cunoaşte şi aprecia şi alte aspecte ale realizărilor din ţara noastră în domeniul culturii şi al activităţii creatoare în general.

*

Primul Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu“ au constituit o realizare cu care ţara noastră se mîndreşte. Aşa cum a spus violonistul sovietic David Oistrah, „acest Festival este un eveniment de o mare importanţă în viaţa muzicală internaţională. Aceasta nu este numai părerea mea, ci a tuturor muzicienilor cu care am avut prilejul să vorbesc despre Festival. Această manifestare a suscitat un viu interes pentru muzicienii din lumea întreagă“.

Avem deci toată îndreptăţirea să sperăm că viitoarele manifestări de acest fel vor da încă mai multe roade, vor contribui şi mai mult la înfăptuirea idealului de cultură şi de pace a omenirii, la apropierea popoarelor prin artă. Pînă atunci, să facem totul pentru a înălţa succesele obţinute pe noi culmi.

De la Uniunea Compozitorilor

La 21 octombrie, cenaclul de critică şi muzicologie al Uniunii Compozitorilor a fost consacrat primului Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu“. Criticul Vasile Cristian a expus un amplu referat redactat de un colectiv din care făceau parte Vasile Tomescu, Fr. Schapira, M. Rădulescu, A. Hoffman, A. Brumaru, E. Pricope, care a fost ilustrat cu înregistrări din concertele Festivalului şi Concursului. La discuţii s-au înscris E. Elian, A. Hoffman, D. Crăciunescu. Concluziile au fost trase de către maestrul Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor.

În cadrul simpozionului ţinut la 21 octombrie la Casa Prieteniei Romîno-Sovietice, maestrul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, a făcut o interesantă expunere despre călătoria compozitorilor în Transcaucazia, frumuseţea peisajului şi înfloritoarea viaţă artistică şi culturală dezvoltată în aceste ţinuturi. Vorbitorul a stăruit asupra creaţiei muzicale, în deosebi a compozitorilor din Transcaucazia — Niazi şi Karakaraev (Baku), Maciavariani, Ţinţadze şi Taktakişvili (Tbilisi), Babagianian şi Arutiunian (Erevan) — subliniind caracterul extrem de vital, energic şi colorat al muzicii acestora.

◆

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Insemnări despre „Zilele culturii romîneşti" în R.S.S. Ucraineană

de RADU PALADI

Luna prieteniei romîno-sovietice s-a statornicit ca o tradiţie sărbătorească în ţara noastră. An de an, Octombrie însemnează pentru marele nostru public, ca şi pentru oamenii de artă şi pentru muzicieni, un admirabil prilej de a asculta lucrări muzicale sovietice noi, interpretări de calitate înaltă, precum şi compozitori, artişti-interpreţi şi muzicologi sovietici de renume. La aceste manifestări culturale am ascultat artişti de valoare mondială ; să ne gîndim numai la David Oistrah, la Zara Doluhanova sau la Mark Reizen.

Anul acesta, manifestările din luna prieteniei au fost precedate de o altă acţiune de ordin cultural : „Zilele Culturii romîneşti în Ucraina" ; cu această ocazie, muzicieni romîni au fost solii creaţiei şi artei noastre interpretative în Ucraina sovietică.

Am avut bucuria de a face parte din delegaţia culturală care a participat la aceste manifestări şi astfel am putut constata preţuirea înaltă acordată de publicul sovietic artei noastre, care de altfel trecuse de curînd un examen deosebit de dificil : „Concursul şi Festivalul Enescu".

Atît grupul de interpreţi cît şi delegaţia culturală am fost primiţi în Ucraina cu tradiţionala ospitalitate sovietică ; întîmpinaţi peste tot cu acelaşi entuziasm tineresc, cu aceeaşi prietenie sinceră, am simţit tot timpul grija discretă a gazdelor de a ne face şederea cît mai plăcută.

In calitate de membru al delegaţiei culturale n-am putut să mă preocup exclusiv de activitatea muzicală a Ucrainei. Şi totuşi, mi-am dat seama că în republică există o viaţă muzicală clocotitoare. Odesa, această „pepinieră de interpreţi", unde au studiat Oistrah, Richter, Ghilels, Zak etc. nu-şi dezminte renumele. Conservatorul ei, din care ies an de an artişti formaţi, este unul din cele mai de frunte ale Uniunii Sovietice. Numeroasele şcoli elementare, medii şi tehnice de muzică din ţară pregătesc temeinic copii talentaţi, din care însă cei ce vor urma studiile superioare sînt selecţionaţi cu multă severitate. In felul acesta se asigură conservatoarelor o componenţă de calitate excepţională. Dorinţa de a se educa a poporului sovietic este atît de puternică încît s-au deschis şcoli suplimentare pe lîngă unele mari întreprinderi. Astfel, colhozul „Kirov" de lîngă Kerson posedă o splendidă şcoală medie-model de cultură generală, în care sistemul de predare este aproape universitar ; la colhozul „Karl Liebknecht" de lîngă Odesa, s-a înfiinţat o şcoală medie de muzică proprie, care pregăteşte muzicieni din rîndurile copiilor colhoznicilor şi se preocupă în general de educarea muzicală a membrilor gospodăriei.

Intr-un cuvînt, învăţămîntul muzical a luat o dezvoltare uriaşă. Numai regiunea Cernăuţi, cu o suprafaţă relativ mică, are 6 şcoli de muzică la care predau profesori valoroşi. Am vizitat şcolile din Cernăuţi şi din Kerson ; la ambele, copiii au prezentat în cinstea delegaţiei noastre un mic program artistic, cu ocazia căruia am remarcat cîteva elemente deosebit de talentate şi armonios pregătite. Partea a doua a programului a fost susţinută la şcoala din Kerson de către profesori, adevăraţi artişti, care se dăruiesc cu aceeaşi căldură muzicii, fie că sînt pe scena şcolii, fie că se află la operă sau la concert. Am ascultat aici o admirabilă cîntăreaţă, care însă spre surpriza noastră, nu a absolvit la conservator secţia de canto, ci pe cea de pian, instrument pe care-l predă la şcoală ; am mai auzit şi valoroşi instrumentişti, care acceptă cu bucurie funcţia de dascăli, conştienţi că servesc astfel arta însăşi.

Modestia artiştilor, totala ignorare a „vedetismului", adînca lor dorinţă de a-şi sluji poporul, sînt calităţi majore pe care dascălii le educă de la început în sufletele elevilor ; observînd aceste trăsături caracteristice, mi-am explicat atitudinea simplă şi modestă a unui artist ca Oistrah, atitudine care nu este o simplă întîmplare, ci o consecinţă a atmosferei generale în care cresc artiştii sovietici.

Poporul ucrainean, de o muzicalitate bine cunoscută, găseşte felurite şi numeroase căi pentru a-şi manifesta forţa artistică. Astfel, de pildă, mişcarea muzicală de amatori a cunoscut o înflorire deosebită. Am ascultat ansambluri ai căror membri puteau figura cu cinste printre artiştii profesionişti, care preferau totuşi să-şi păstreze calitatea de simpli amatori, calitate pe care o deţineau — unii — de 20, 30 de ani şi pe care o înalţă la cele mai frumoase culmi.

La Kiev am vizitat sediul Uniunii Compozitorilor. In cadrul ei desfăşoară o susţinută activitate 80 de membri, aleşi cu scrupulozitate dintre numeroşii creatori ucraineni. Preocuparea de a scrie o muzică pentru popor constituie problema de căpetenie pentru compozitorii din Ucraina. Strînsa legătură care există în general între artiştii sovietici şi public se manifestă şi prin calităţile de largă accesibilitate ale creaţiei componistice ; am ascultat opera „Milana" a talentatului compozitor Maiboroda, cum şi numeroase alte lucrări din care falsele probleme de

„originalitate“ şi „noutate cu orice chip“ sînt excluse şi în care domină cantabilitatea şi expresivitatea.

Muzicienii din Kiev au arătat un interes cald faţă de creaţia componistică din Romînia, despre care doresc să cunoască cît mai multe detalii, mai ales din realizările ultimilor ani. Probleme de estetică, de măiestrie şi de formă muzicală, păreri despre legătura muzicii culte cu folclorul, au constituit subiectul unor discuţii interesante din care am înţeles că multe idei şi puncte comune leagă creaţiile şi perspectivele muzicale ale celor două ţări vecine.

Astfel „Zilele culturii romîneşti în R. S. S. Ucraina“ au însemnat un mare prilej de adîncire a cunoaşterii reciproce, de întărire a prieteniei romîno-sovietice.

INVĂŢÎND LA ŞCOALA SOVIETICĂ

Impresii de neuitat

de LAURENŢIU PROFETA

Sînt momente în viaţă a căror amintire e de neşters. Trecerea timpului, evenimentele diverse ce se succed fără întrerupere, nu numai că nu le întunecă, dar parcă le dau un luciu, o strălucire mereu nouă, mereu vie.

Astfel mi s-au întipărit în minte multe din împrejurările trăite în timpul studiilor de specializare la Conservatorul din Moscova. Sînt de neuitat pentru mine impresiile prilejuite de contactul cu viaţa marelui oraş, de o intensitate ce uluieşte la început pe noul venit, în care se simte pulsul sănătos şi energic al unui popor harnic şi bine organizat, deplin conştient de marele său ţel: construirea comunismului.

Alături de această uriaşă energie de care mă simţeam tot timpul înconjurat, ceea ce m-a impresionat din primul moment la oamenii sovietici a fost ospitalitatea, generozitatea, grija şi atenţia prietenească pentru cei veniţi în mijlocul lor. Ar fi însă greşit să se creadă că această atitudine este de natura unei politeţi protocolare, de ceea ce se cheamă „buna creştere“. E vorba de ceva mult mai adînc: Această prietenie cu care eşti înconjurat la hotel, pe stradă sau la întîlnirile oficiale, o reîntîlneşti şi mai caldă şi mai profundă acolo unde poate te aşteptai mai puţin: în viaţa cotidiană, în relaţiile cu profesorii şi colegii, în căminul studenţesc. Peste tot, un cuvînt prietenesc izvorît din dorinţa sinceră de a te simţi „ca acasă“. Această ambianţă minunată constituie fără îndoială un puternic stimulent pentru cel venit de departe şi este unul din lucrurile pe care mai tîrziu cu greu le poţi uita...

În această ambianţă caldă, prietenească, studiile de specialitate se desfăşoară la cel mai înalt nivel de seriozitate şi disciplină. În acest sens ţin să exprim aci toată preţuirea ce o port profesorilor Conservatorului P. I. Ceaikovski — care ştiu să fie nu numai prieteni şi sfătuitori apropiaţi ai discipolilor lor, dar în acelaşi timp şi dascăli ce impun o înaltă disciplină a stilului de muncă, cu toată seriozitatea şi chiar severitatea ce decurge din aceasta.

În această privinţă, un exemplu viu, pe care l-am cunoscut îndeaproape fiindu-mi profesor, este Evghenii Osipovici Messner. Evghenii Osipovici se interesa de toate problemele ce-i frămîntau pe studenţi, găsea timp să-i viziteze pe cei bolnavi, — într-un cuvînt — un părinte grijuliu şi atent. În acelaşi timp însă, Messner era un exemplu de conştiinciozitate şi punctualitate, cerînd elevilor muncă multă, seriozitate, riguros autocontrol — acea disciplină superioară, acea „îndelungă perseverenţă“ care, după cum se ştie, constituie chezăşia marilor realizări în artă.

Şi mai e un lucru pe care l-am admirat la E. O. Messner ca şi la ceilalţi profesori ai mei, E. K. Golubev şi V. O. Berkov: modestia lor deosebită.

În afară de un înalt nivel de cunoştinţe profesionale, de la maeştrii Conservatorului din Moscova mai poţi învăţa un lucru foarte de preţ: marea lor modestie, atitudinea lor înaintată de artişti-cetăţeni.

D. D. Rogal-Leviţki — autorul celui mai complex tratat de orchestraţie existent astăzi în lume — este un om de o simplitate şi modestie de-a dreptul izbitoare. Pe David Oistrah îl poţi întîlni mai tot timpul în Conservator interesîndu-se de cele mai mărunte probleme ale elevilor săi, totdeauna simplu, cald şi prietenos cu cei din jur.

Această atitudine morală superioară este rezultatul educaţiei partinice a artiştilor sovietici, înaltului patriotism de care sînt animaţi. Ei nu se consideră „oameni aparte“ care să-şi „permită“ toate extravaganţele, toate „pozele“ astăzi desuete, ce caracterizează morala dubioasă a artiştilor decadenţi din „boema“ burgheză.

Şi dacă un Oistrah, Şostakovici sau Richter întîlniţi în viaţa de toate zilele, prin modestia lor par nişte „oameni obişnuiţi“, pe estrada de concert ei devin într-adevăr „oameni aparte“ prin marele lor talent, prin forţa şi profunzimea umană a artei lor.

Un an bogat

de **THEODOR GRIGORIU**

Cînd eşti tînăr, simţi constant dorinţa de a te exprima cît mai clar, cît mai eficient şi mai economic ca mijloace, dar, din lipsă de experienţă, nu ştii la ce să renunţi şi ce să reţii. E bine să descoperi de timpuriu firul Ariadnei, metoda de studiu prin care poţi ieşi din acest labirint, dar cine se poate lăuda că nu se străduieşte să le afle?

Plecarea mea în Uniunea Sovietică a coincis cu o perioadă în care dorinţa aceasta de clarificare, ca şi de evoluţie în general, era parcă mai acută ca oricînd. Eram hotărît să cuceresc certitudini şi, sosind la Moscova, încă de-a doua zi m-a angrenat viaţa muzicală intensă a acestei uriaşe metropole, ca şi programul extrem de riguros al conservatorului, la care mărturisesc că mă acomodam destul de greu la început.

Cînd privesc acum în urmă, îmi dau seama că, deşi pentru o consolidare serioasă a meşteşugului muzical ai nevoie de mai mulţi ani, timpul relativ scurt pe care l-am petrecut la Moscova a fost totuşi bogat în rezultate pentru mine, datorită acestei vieţi muzicale intense.

Ceea ce urmăream, numărîndu-mi cu zgîrcenie zilele, nu era numai să lucrez efectiv, dar şi să găsesc metoda de care vorbeam, pentru a-mi continua studiul, singur, în ţară. Desigur, faptul de a fi primit la clasa lui Aram Ilici Haciaturian a fost un mare noroc, pentru că, pur şi simplu, prezenţa unui mare compozitor are darul de a-ţi insufla mai multă seriozitate, mai mult elan. Generozitatea lui, inima lui aş zice toridă, dragostea şi puterea lui de a te înţelege şi a-şi imagina dinăuntru *visurile* şi ideile tale, m-au făcut să fiu atras cu o puternică afecţiune de acest om minunat, iar destăinuirea slăbiciunilor cele mai penibile — pe care mai de grabă ai vrea să le ascunzi — îmi devenea cu fiecare lecţie mai firească, pentru că el ştia să le găsească remediul cel mai simplu şi cel mai sugestiv.

O întîmplare dintr-o sută: orchestram „Variaţiunile pe un cîntec de Anton Pann“ şi culoarea pe care trebuia s-o aibă suflătorii într-un anumit pasaj, mă chinuia de mai multe săptămîni. Tot ce făceam era şubred. M-am sfătuit cu Aram Ilici şi am căutat să-i sugerez cam ce-aş dori. El a stat puţin pe gînduri şi, trecînd la pian, mi-a spus: „Eu aş face aşa: cornii în poziţia aceasta, clarineţii încrucişînd flauţii etc.“. Era imposibil să nu te lase pe gînduri acest: „Eu aş face aşa“!, cînd te gîndeşti la marea experienţă de orchestrator a lui Haciaturian şi la certitudinile lui de adevărat meşter. Aveam într-o clipă cheia unei probleme mult prea grele pentru cunoştinţele mele de atunci; evident, ambiţia mea de a găsi o soluţie proprie era mult uşurată de soluţia pe care mi-o sugera Aram Ilici. E poate banal ce spun şi e sigur că la orice clasă de orchestraţie se discută în fiecare oră lucruri similare. Vreau să ilustrez însă prin acest fapt ecoul puternic pe care îl stîrneau lecţiile cu Aram Ilici, — redescoperirea muzicii, pe care o faci totdeauna în prezenţa unui mare muzicant.

O anumită anchiloză a armoniei, o lipsă de cursivitate şi de eleganţă a formelor, slăbiciuni pe care le simţeam, dar pe care nu ştiam pe ce cale să le înving, iată două din subiectele majore pe care le dezbăteam foarte adesea la orele de curs.

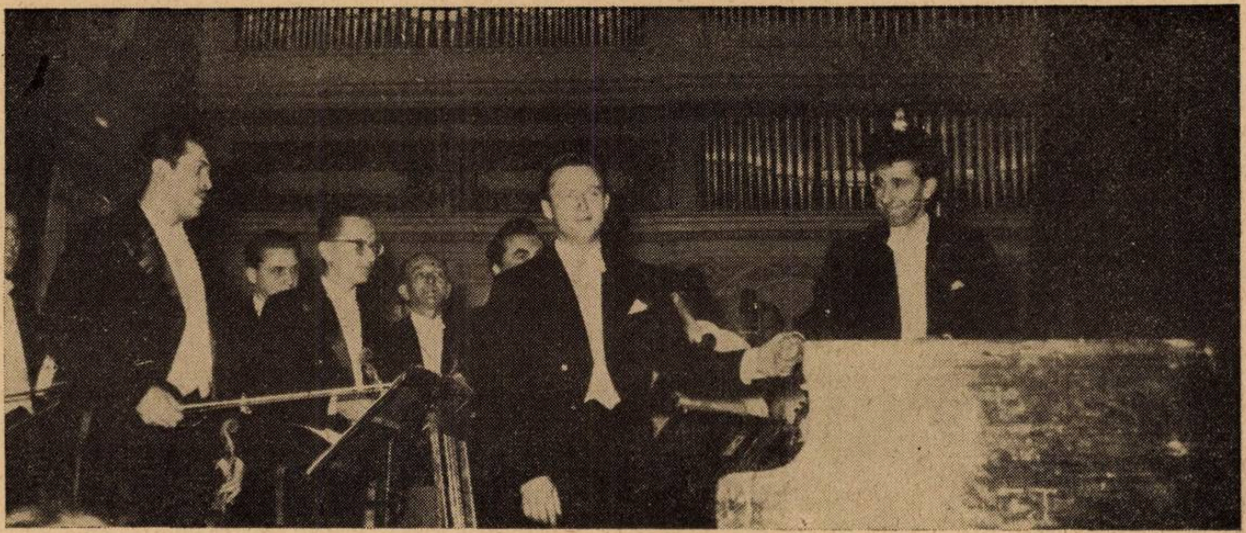
Revederea din iunie anul acesta, după un interval de trei ani, a fost deosebit de interesantă, pentru că îi prilejuia multe observaţii, de mare fineţe, cu privire la dezvoltarea mea din acest răstimp. A ascultat atent lucrările mele în comisia conservatorului, apoi singur, şi deşi auzea pentru prima oară versiunea orchestrală a „Variaţiunilor“ pe care le lucrasem în timpul anului de studiu, mă uimea că nu uitase nici un detaliu.

In discuţiile pe care le-am avut ulterior, mi-a reafirmat că-i place foarte mult muzica romînească şi că consideră folclorul nostru drept unul din cele mai interesante din cîte există, că noi, compozitorii romîni, avem o nobilă misiune de a-l face un bun universal.

M-am despărţit cu greu de acest om cuceritor, a cărui prezenţă are ceva magnetic, cu dorinţa de a-l revedea şi de a păstra contactul cu dînsul; m-am despărţit greu de ambianţa muzicală a conservatorului. Dragostea pentru Bach şi pentru clasici, pasiunea pentru polifonie, muzicalitatea excepţională a studenţilor, faimosul stil interpretativ al violoniştilor, impetuozitatea pianiştilor, care te scăldau din toate părţile în muzică, sînt pentru mine amintiri de o poezie pe care nu o voi putea uita.

E greu să prinzi în cîteva cuvinte o transformare structurală cu nuanţele şi adîncimile ei. Dar aceasta s-a petrecut cu mine, într-adevăr. O viziune îmbogăţită a muzicii, a umanismului ei, a mesajului ei major, o dimensiune educativă şi adînc-socială a artei în genere, o maturizare în contact cu oameni extrem de serioşi, iată succint cîteva aspecte ale problemelor care mi s-au lămurit sau mi s-au consolidat în anul petrecut la Moscova. Un an bogat, aşa cum mi-aş dori mulţi la fel.

Şi, ca să-l parafrazez pe Creangă, nu ştiu ce gîndesc alţii, dar eu cred posibilă şi o soluţie romînească a problemelor muzicii contemporane şi de aceea nu pot decît să-mi urez ca cele învăţate la Moscova să mă ajute, ca alături de ceilalţi — cu modestele noastre puteri — să afirmăm aceasta.



Evghenii Malinin și Mircea Cristescu salută publicul

Concertele prieteniei

de ANA FROST

Manifestările muzicale din cadrul lunii prieteniei au căpătat și anul acesta, aspectul unor evenimente deosebite. Aceasta se datorește în primul rînd numărului impresionant de prime audiții romînesti și sovietice care îmbogățesc fiecare program din actuala stagiune, recent deschisă.

Sub bagheta maestrului George Georgescu, la primul concert al orchestrei Filarmonicii „George Enescu" am reascultat oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, epopee muzicală de mari proporții a luptei poporului pentru libertate, ce înscrie un aport deosebit în dezvoltarea recitativului dramatic romînesc. Aparatul vocal și instrumental ce participă la realizarea acestei lucrări de seamă a muzicii noastre noi s-a sudat, s-a omogenizat.

In primul concert din stagiune al orchestrei Radio am audiat o mare lucrare vocal-simfonică reprezentativă pentru școala sovietică: cantata „Aleksandr Nevski" de Serghei Prokofiev. Chiar lipsită de imaginile minunate ale filmului lui Eisenstein, muzica de Prokofiev își păstrează potențialul ei emoțional. Cantata evocă cu mare forță epică luptele eroice împotriva cotropitorilor teutoni. In pagini de o rară frumusețe, cu adînci rezonanțe populare, Prokofiev își cîntă dragostea pentru patrie și poporul său. Muzica pătrunsă de tradițiile școalei ruse rămîne totuși fidelă temperamentului prokofievian, entuziasmului său, prospețimii și comunicativității sale specifice. Tablourile „Rusia sub jugul mongolilor", „Cavalerii teutoni la Pskov" și mai ales celebra „Bătălie de pe ghiață" au fost redate la o mare tensiune. Momentul cel mai puternic l-a constituit „Cîntecul logodnicii" pe care Elena Cernei, cu vocea ei amplă și caldă, l-a înfățișat în toată frumusețea lui. Programul a mai cuprins Toccata și Fuga în re minor de Bach-Stokowski, Triplul concert de Beethoven (soliști fiind frații Ștefan și Valentin Gheorghiu și Radu Aldulescu) și Jocurile romînești de Paul Constantinescu.

In seara de 15 octombrie, la Sala Dalles a avut loc primul concert de cameră închinat marii prietenii. Am regăsit muzica lui Prokofiev într-o ambianță mai intimă: Sonata opus 119 în Do major pentru violoncel și pian, pe care au interpretat-o Vladimir Orlov și Marieta Demian. Aparținînd ultimei perioade de creație a marelui compozitor, lucrarea (scrisă în 1949), deși conține cîteva din cele mai pregnante caracteristici ale stilului său se situează totuși pe un plan valoric diferit și oarecum mai scăzut decît cele opt sonate pentru pian. Intîlnim și aci atașamentul pentru tonalitate și diatonism propriu creației lui Prokofiev, alternanța unor idei puternic contrastante și dezvoltările ce aduc o mare bogăție de invenție a ornamentelor și figurațiilor.

Din cele trei mișcări ale Sonatei — andante grave, moderato și allegro ma non troppo — cele mai realizate ni se par ultimele două. Moderato-ul respiră atmosfera jucăușă a lucrărilor pentru copii iar allegro-ul final momente stilistice din balete (pe alocuri amintind „Dragostea celor trei portocale" sau scherzando-urile din „Romeo și Julietta"). Pentru cei doi interpreți, mai ales pentru violoncelist, Sonata opus 119 ridică multe probleme de ordin tehnic și expresiv. Orlov le-a rezolvat cu competința și sensibilitatea cu care ne-a obișnuit. El a pătruns spiritul lucrării și a tălmăcit-o cu claritate și gust. Marieta Demian la pian a susținut partitura cu destulă îndemînare. Am reproșa interpretei anumite durități și sunetul percutant din ultimele momente ale părții a III-a.

Interpretînd lieduri de Jora („Stinge-mi lumina ochilor" și „Cîntec de dragoste" — ambele pe versuri de Rainer Maria Rilke), Rimski-Korsakov („Pe cîmpul aurit"), Ceaikovski („De ce"?), Rachmaninov („In nopțile senine") și Glier („Primăvara"), soprana Cornelia Gavrilescu s-a dovedit o dată mai mult sensibilă la genuri diferite. Am apreciat intențiile și realizările solistei în toate liedurile cîntate dar considerăm cele mai reușit redate, datorită intensei participări interioare, „Cîntec de dragoste" de M. Jora și „De ce"? de Ceaikovski.

Maria Voloșescu și D. Vedernikov în „Rusalka"

In zilele prieteniei, programarea cvartetului de coarde numărul 1 în Do major de Ion Dumitrescu capătă o semnificație. In interpretarea lui Alex. Theodorescu (vioara I-a), Rudolf Mitruț (vioara II-a), Alexandru Rădulescu (violă) și Iuliu Boniș (violoncel), „Cvartetul păcii" a răsunat odată mai mult ca un nou apel către dragoste și prietenie, ca o nouă adeziune a creatorului la cele mai arzătoare și nobile idealuri ale omenirii.

In aceeași săptămînă, concertul orchestrei Radio sub bagheta lui Emanoil Elenescu (16 octombrie) și cel al Filarmonicii sub conducerea lui Mihai Brediceanu (18—19 octombrie) ni l-au înfățișat pe Șostakovici în două simfonii ce marchează, una, începuturile activității sale creatoare (Simfonia I în Fa major) iar cea de a doua (Simfonia a XI-a) stadiul actual al dezvoltării sale.

In simfonia în Fa major, Șostakovici este tînărul entuziast, exuberant, care de-abia pornește pe drumul vieții. Dar logica și unitatea concepției, claritatea construcției și a formelor și mai ales profunzimea de gîndire prevestesc pe cel ce va scrie mai tîrziu simfoniile războiului (VII Simfonia Leningradului, VIII, IX) și Simfonia a X-a, cu bogata lume a trăirilor interioare.

Simfonia a XI-a — prezentată la noi în primă audiție — ocupă un loc cu desăvîrșire singular în creația lui Șostakovici. Este pentru prima oară cînd compozitorul, dînd titluri concrete fiecărei mișcări (partea I-a Adagio „Piața Dvortzovaia", partea II-a Allegro „9 ianuarie", partea III-a Adagio „Veșnică amintire", partea IV-a Allegro non troppo „Clopotele de alarmă", toate executîndu-se fără întrerupere) imprimă un conținut programatic precis și un sens descriptiv. Intitulată „Anul 1905" Simfonia a XI-a zugrăvește evenimente din lupta proletariatului rus împotriva exploatării.

Compozitorul s-a adresat și altădată temelor istoriei revoluționare — în 1951 el a scris zece poeme pentru cor à cappella pe versurile poeților revoluționari din perioada 1905—1917 — dar în Simfonia a XI-a, această temă capătă o forță dramatică deosebită.

Lucrarea folosește unele cîntece vechi populare revoluționare ca „Voi ați căzut victime" (expus în partea a III-a), „Turbați tirani" și „Varsovianca" (în partea a IV-a) precum și autocitate (de pildă melodia „9 ianuarie" din ciclul celor zece coruri sau formule și procedee din celebrul epizod al invaziei din Simfonia a VII-a).

Alături de Simfonia I-a de Șostakovici, concertul orchestrei Radio a mai înscris în programul său concertul în re minor pentru violoncel și orchestră de Lalo, solist Vladimir Orlov — care a ridicat valoarea acestei palide creații printr-o interpretare plină de vigoare

... în aria Morarului

şi sensibilitate — şi Simfonietta de Ion Dumitrescu, ale cărei patru părţi ample ne-ar îndreptăţi s-o numim tot o simfonie. Ca şi suitele pentru orchestră, cvartetul de coarde, simfonia, simfonietta cuprinde alături de un dinamism plin de robusteţe, şi pagini de lirică contemplare sau de un irezistibil umor. Conducerea lui Emanoil Elenescu a impus în concertul orchestrei Radio o bună interpretare, care, poate se cerea şi mai avîntată.

Prezentarea a două prime audiţii într-un singur concert incumbă dirijorului un efort foarte mare. Mihai Brediceanu, o dată cu simfonia a XI-a de Şostakovici ne-a prilejuit şi ascultarea noului concert pentru vioară şi orchestră de Paul Constantinescu. Acest efort capătă aspectul unei performanţe întru totul lăudabilă. (Despre Concertul pentru vioară de Paul Constantinescu se vorbeşte în altă parte a revistei).

Continuînd şirul concertelor închinate marii prietenii, orchestra Radio a cîntat în 23 octombrie, o nouă primă audiţie romînească — suita din baletul „Curtea veche“ de Mihail Jora — precum şi „Şeherazada“, populara suită simfonică a lui N. Rimski-Korsakov, destul de rar prezentată la noi în concerte simfonice, într-o interpretare care să redea aproape toate intenţiile creatorului. De asemenea Cornel Gheorghiu ne-a dat o îngrijită tălmăcire a Concertului nr. 2 de C. Saint-Saëns.

Şi anul acesta, zilele prieteniei ne-au adus mesageri valoroşi ai artei interpretative sovietice. Pe scena Operei de Stat, am admirat arta basului A. F. Vedernikov în „Bărbierul din Sevilla“ de Rossini (Don Basilio) şi „Rusalka“ de Dargomîjski (morarul).

La numai 31 de ani, Vedernikov are în urma sa o biografie artistică plină de date interesante. Dintre acestea semnalăm anul absolvenţei sale la Conservatorul din Moscova (1955) care coincide cu cel al angajării ca solist la Teatrul „Kirov“ din Leningrad, pe scena căruia Vedernikov a susţinut roluri importante şi grele ca cel al lui Susanin, Gremin, Leporello, ş.a. Din anul 1953, cînd era încă student, se distinge la concursul Festivalului internaţional al tineretului şi studenţilor de la Bucureşti, unde primeşte medalia de argint.

Trei ani mai tîrziu (1956), Vedernikov primeşte premiul I la concursul unional, pentru ca nu peste multă vreme, să aducă patriei sale şi laurii concursului Schumann (aci a fost distins cu premiul I şi medalia de aur). Din ianuarie 1958 Vedernikov este solist al Teatrului Mare din Moscova.

In cele două roluri prezentate la noi, el s-a dovedit a fi posesorul atributelor unui mare artist. Vocea clară, generoasă, frumos timbrată, frazarea judicioasă, extrema siguranţă şi precizie tehnică, nuanţarea de gust se îmbină cu măestria jocului scenic. In Vedernikov s-au întîlnit cîntăreţul şi actorul. De aceea tot ce realizează el poartă pecetea veridicului şi captivează atenţia auditorului. In Don Basilio, tînărul bas sovietic a accentuat latura bufă şi grotescă a personajului, mergînd pînă la caricaturizare — mai ales în celebra arie a „calomniei“. Uluitor ne-a apărut în morarul din „Rusalka“, unde alături de voce şi joc scenic trebuie relevat machiajul, care a contribuit la conturarea fidelă a personajului şi la dezvăluirea valorilor dramatice ale rolului. Marea arie a nebuniei a găsit în Vedernikov un interpret ideal, a cărei creaţie va rămîne pentru cei care l-am văzut, de neuitat.

Un alt reprezentant al artei interpretative sovietice, Evghenii Malinin, ne-a dezvăluit, în cadrul unui recital şi al unui concert simfonic, măiestria dobîndită la înalta şcoală a pianisticii sovietice. Malinin care ne-a vizitat ţara şi în anii trecuţi, ne-a oferit din nou imaginea unui tînăr interpret la care muzicalitatea, dovedită şi în arta cu care şlefuieşte amănuntele frazării, se împleteşte cu o tehnică remarcabilă cu care stăpîneşte dificultăţile oricărei partituri. Malinin nu este artistul care cultivă grandiosul, monumentalul, dar în cadrul ambitusului emoţional care îi este propriu, realizează momente de toată frumuseţea.

Concertele din cadrul „Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice“ au constituit un prilej de adîncită cunoaştere a muzicii din Ţara Socialismului biruitor şi s-au bucurat de un deosebit succes în rîndul iubitorilor de muzică.

Manifestări la Uniunea Compozitorilor închinate prieteniei romîno-sovietice

In cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice au avut loc la sediul central al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. două audiţii (7 şi 14 octombrie) de muzică sovietică. Cu acest prilej, compozitorul Diamandi Gheciu a făcut o amplă prezentare a însemnătăţii tradiţionalei sărbători a marii prietenii. Audiţiile au cuprins Simfonia a XI-a de Şostakovici, fragmente din baletul „Spartacus“ de Haciaturian, din Simfonia eroică de Aşrafi, cinci cîntece de dragoste de Şostakovici, Sonata a VII-a de Prokofiev, cîntecele „Rusia, patria mea“ de Muradelli şi „Se despart apele“ de Mokrousov. Lucrările au fost prezentate de Fr. Schapira.

Sub auspiciile Academiei R.P.R. (Institutul de studii romîno-sovietic) şi ale Uniunii Compozitorilor, în colaborare cu Casa Prieteniei Romîno-Sovietice, Mihai Rădulescu a conferenţiat, vineri 31 octombrie la sediul Uniunii Compozitorilor despre „Prokofiev şi muzica de film“.

Un preţios mijloc de cunoaştere a problemelor muzicii sovietice

de V. CRISTIAN

În procesul de clarificare ideologică şi de întărire a bazelor realismului socialist în creaţia, muzicologia şi critica noastră muzicală, un preţios sprijin îl aduce, cu fiecare nouă apariţie a ei, publicaţia „Probleme de Muzică". Editate de *Institutul de Studii Romîno-Sovietic* de pe lîngă *Academia R.P.R.*, în colaborare cu *Consiliul General A.R.L.U.S.* şi cu *Uniunea Compozitorilor din R.P.R.*, caietele intitulate „Probleme de Muzică" trezesc un viu interes printre toţi cei ce activează în variatele sectoare ale artei şi ştiinţei muzicale. Cu fiecare număr nou, publicaţia îşi extinde registrul ideilor şi problemelor dezbătute cu pasiune şi întotdeauna cu competinţă. Aceasta nu înseamnă însă că din paginile publicaţiei lipseşte lupta de idei dar ea se înscrie pe linia majoră a întăririi bazelor ideologice ale creaţiei muzicale realist-socialiste.

Teme şi preocupări actuale şi arzătoare ale creaţiei sînt larg tratate în studii şi articole. Relaţia dintre tradiţie şi inovaţie, reflectarea contemporaneităţii în muzică, evoluţia limbajului şi tehnicii muzicale, izvoarele naţionale şi caracterul popular al creaţiei artistice profesionale, tonalism, politonalism, atonalism, despre impasul ultimelor orientări şi stiluri ale muzicii occidentale (dodecafonism, muzică electronică şi concretă), reconsiderarea moştenirii artistice a trecutului de pe poziţiile esteticii marxist-leniniste şi căile de dezvoltare ale artei contemporane, iată numai cîteva din temele amplu tratate în paginile preţioasei publicaţii.

Dacă vom adăuga că asemenea probleme de o cardinală însemnătate pentru fiecare compozitor, muzicolog, critic, folclorist, pedagog, sau simplu iubitor de artă sînt tratate de personalităţi de seamă ale creaţiei şi ştiinţei muzicologice sovietice, ne vom explica interesul pe care fiecare număr din „Probleme de Muzică" îl suscită sau ar trebui să-l suscite în rîndurile activiştilor noştri muzicali.

Extrăgînd într-un mod judicios cele mai interesante articole şi studii din paginile revistei „Sovetskaia muzîka", ale publicaţiei Institutului Sovietic de istorie a artei (seria Muzica), ale revistei „Sovetskaia Kultura", ale culegerii de studii şi materiale „Sovetski kompozitor", îmbogăţind acest vast material cu articole apărute în presa periodică de artă a ţărilor de democraţie populară sau chiar cu colaborări ale compozitorilor şi muzicologilor romîni, publicaţia „Probleme de Muzică" îşi situează cititorul în miezul frămîntărilor care opun arta făurită pe baza metodei realismului socialist, artificialelor construcţii şi elaborări ale artei burgheze.

Este greu şi aproape cu neputinţă să cuprinzi şi să rezumi varietatea de subiecte şi bogăţia de idei a materialelor apărute în „Probleme de Muzică". Ele reflectă dezvoltarea în epoca noastră a glorioasei tradiţii a artei şi esteticii ruse de a se sprijini în mersul lor înainte pe progresul ştiinţei în general şi pe evoluţia gîndirii sociale politice înaintate în special.

*

Ne vom opri asupra cîtorva materiale de o extremă însemnătate, după părerea noastră, publicate în ultimii doi ani în paginile publicaţiei „Probleme de Muzică". Se ştie că una din tendinţele cele mai marcante ale muzicologilor şi criticilor sovietici este să delimiteze cadrul specific al problematicii esteticii muzicale. În această direcţie muzicologi ca Kremlev, Apostolov, Vanslov au adus în anii anteriori o valoroasă contribuţie prin studiile lor asupra naturii specifice a limbajului muzical şi a mijloacelor de expresie proprii artei sunetelor. Pe linia acestei preocupări se situează interesantul studiu „Exigenţele noastre faţă de estetica muzicală" semnat de S. Skrebkov, publicat în nr. 1 din 1957 în „Probleme de Muzică".

Considerînd printre problemele centrale ale esteticii muzicale definirea unor noţiuni de bază (ca „imaginea muzicală", ce este ideea muzicală, ce este „conţinutul în muzică", „care este specificul reflectării realităţii în muzică") autorul constată uneori o ruptură între estetică şi teoria muzicii. Apropierea dintre teoria muzicii şi estetică ar putea fi de o importanţă extremă în interpretarea diferenţiată a specificului artei muzicale, afirmă Skrebkov.

Autorul îşi axează studiul pe ideea că „problema melodicităţii" este o problemă *fundamentală*, filozofică şi nu numai o problemă de teorie muzicală. Căci „melodicitatea" ca principiu de organizare modal-tonală şi formal-tematică constituie esenţa deosebirii dintre muzică şi celelalte arte, în aparenţă înrudite cu ea, ca de pildă, declamaţia artistică.

Din perspectiva acestui principiu, Skrebkov defineşte conceptul melodic al „sistemului dodecafonic al lui Schönberg" ca o lichidare a legilor ce stau la baza melodiei (centrul tonal şi atracţia tonală) ducînd la o nivelare atonală a importanţei funcţionale a sunetelor. Destrămarea tematismului muzical devine astfel o consecinţă a „egalei lipse de drepturi a sunetelor". Subintitulat „Împotriva atonalismului lui Schönberg, pentru Prokofiev", studiul lui Skrebkov îşi sporeşte valoarea prin demonstrarea teoremei că „apariţia unei melodii artistice nu este posibilă decît în cadrul unui sistem modal-tonal şi intonaţional desăvîrşit". Citînd o serie de teme celebre prin forţa cu care realizează melodicitatea şi cantabilitatea (Chopin, Liszt, Ceaikovski, Rahmaninov, Skriabin, Miaskovski), Skrebkov analizează apoi cîteva teme din creaţia instrumentală a lui Prokofiev, arătînd cum din structura lor diatonică rezultă limbajul armonic transparent, relativ simplu.

Principiul melodicităţii nu este unicul criteriu determinant în stabilirea valorii estetice a unei construcţii muzicale, căci muzica pe mai multe voci dispune de puternicele resurse expresive ale armoniei. Coloritul armonic poate căpăta o importanţă îndeajuns de independentă şi chiar dacă melodia principală este foarte elementară, el poate zugrăvi o imagine realistă, plină de viaţă.

Skrebkov combate teoria dualistă a muzicologului elveţian E. Kurt despre dublul caracter al bazelor muzicii — egalitatea în drepturi şi independenţa melodiei şi a armoniei — opunîndu-i concepţia monistă şi realistă a unuia dintre părinţii muzicologiei sovietice, talentatul Boris Asafiev. Acesta susţinea în „Forma muzicală ca proces", că baza unică a muzicii rezidă în elementul intonaţional-melodic, considerînd armonia ca un fenomen calitativ original, dar derivat din melodie. Asafiev distingea două modalităţi de dependenţă a armoniei faţă de melodie. El le definea foarte sugestiv: armonie „rezonator al melodiei" (în stilul omofonic) şi armonia asemenea „lavei care se stinge a polifoniei".

Temele armonice sînt şi ele o manifestare specifică a „principiului melodicităţii" căci în afară de manifestarea vădită a cantabilităţii, aceste tipuri de teme apar ca un rezultat al repartizării „energiei melodice" asupra tuturor vocilor unui acord, ceea ce pune pe prim plan expresivitatea armonică.

În sfera aceloraşi cercetări orientate spre înlăturarea rupturii dintre teoria muzicii şi estetică, se înscrie studiul „Despre concepţia lui B. Asafiev în domeniul teoriei muzicale", semnat de L. Mazel în nr. 5/1957 al publicaţiei „Probleme de Muzică".

Cititorul găseşte aici o reconsiderare a valorilor pozitive şi a trăsăturilor negative ale moştenirii teoretice atît de impunătoare a acad. Asafiev, precum şi instructive referiri comparative între lucrarea „Forma muzicală ca proces" a acestuia şi monumentalele lucrări estetico-teoretice ale lui Ernst Kurt, din a cărui operă Asafiev a prefaţat traducerea în limba rusă a „Bazelor contrapunctului liniar".

„Posibilităţile muzicologiei teoretice" de V. Trambiţki, „Despre o teorie eclectică" de P. Trofimov, cuprinzînd o dezbatere critică a lucrărilor de estetică ale lui V. Vanslov („Conţinutul şi forma în artă" şi „Problema frumosului") şi interesantul articol „Însemnări de estetică" de L. Ghenina, toate acestea, publicate în nr. 5 şi 6 din 1957 („Probleme de Muzică"), oglindesc o înaltă tensiune a efortului pe care teoreticienii şi esteticienii sovietici îl realizează pentru a elabora pe temeiurile caracterelor specifice ale muzicii o estetică muzicală ştiinţifică, diferenţiată, aşezată pe bazele solide ale filozofiei marxist-leniniste. Nu este nevoie să arătăm însemnătatea cuceririlor esteticii muzicale marxist-leniniste pentru critică şi pentru abordarea oricăror cercetări aparţinînd domeniului vast al istoriei muzicii, fie studierii morfologice a limbajului naţional sau cercetării formelor şi structurilor muzicale ample.

În lupta ideologică ascuţită împotriva influenţelor artei burgheze şi a esteticii ei reacţionare, muzicologia sovietică dezvoltînd moştenirea lui Serov, Stasov şi a clasicilor muzicii ruse, întemeindu-se pe ideile marxism-leninismului participă la elaborarea şi fundamentarea tezelor de bază ale esteticii realiste muzicale.

Studierea specificului naţional în creaţia compozitorilor sovietici în raport cu conţinutul nou al artei epocii socialiste, este o sarcină de seamă a muzicologiei în statul multinaţional sovietic. Pe linia acestor preocupări, de un deosebit interes pentru cercetările muzicologice din ţările cu o bogată muzică populară, unde creaţia profesională înaltă îşi trage seva din folclor, este studiul lui E. Karaghiulian (1/1957 „Probleme de Muzică"), intitulat „În jurul problemei izvoarelor naţionale ale creaţiei lui A. Haciaturian".

Studiul este axat pe însăşi poziţia estetică teoretică a lui Aram Haciaturian care consideră că „îngustarea noţiunii elementului naţional în muzică (vezi „Despre curaj şi inspiraţie creatoare" de A. Haciaturian în „Sovetskaia Muzîka" nr. 11—1953) sărăceşte arta sovietică, ducînd la mărginire naţională, la devieri naţionaliste".

Evitarea tratării înguste, limitate, a formei naţionale, surprinderea elementului nou, contemporan, introdus în muzica populară de problematica şi clocotul vieţii socialiste, sînt apte a feri creaţia muzicală pe bază folclorică, de primejdia folclorismului îngust şi a devierilor naţionaliste.

Preconizînd tratarea „sintetică" a folclorului prin reliefarea intonaţiilor specifice, autorul arată înrudirea intonaţională şi metroritmică între creaţia simfonică a lui Haciaturian şi între cîntecele ţărăneşti armene sau particularităţile muzicii instrumentale armene a aşugilor.

Citind acest studiu, ne-am gîndit cît de mare ar fi interesul suscitat de aplicarea unor atari metode şi criterii estetice în cercetarea unor compozitori romîni ca Enescu, Jora, Drăgoi, Andricu ş.a.

Problematica teatrului muzical realist este tratată în articolul „Unele probleme de estetică privind opera" de A. S. Ogolevet (nr. 1/1958), în studiul „Opera și contemporaneitatea" de Iarustovski (nr. 3/958 din „Probleme de Muzică") precum și în interesantele „Însemnări despre tema contemporană în muzică" de I. Nestiev (din același număr) care conțin frecvente referințe la genul operei.

Teze de o mare actualitate în legătură cu problema limbajului armonic contemporan, sînt dezbătute în articolele semnate de V. Berkov, V. Blok (armonia politonală), V. Vanslov („Contribuții la problema politonalismului"), S. Skrebkov (Armonia contemporană), apărute în numerele pe 1957 și 1958 ale publicației.

Folclorul și creația populară multinațională sovietică, muzica distractivă și jazul, luări de poziție pentru principialitate în critică, interesante caracterizări ale artei marilor interpreți ai trecutului și contemporaneității (Șaliapin, Marion Anderson, Ghilels, Richter, Neigaus) lărgesc sfera ideilor și preocupărilor ce îmbogățesc paginile publicațiilor sovietice de artă, a căror imagine se reflectă în „Probleme de Muzică".

Nu putem încheia această sumară trecere în revistă a numerelor din ultimii doi ani ai publicației „Probleme de Muzică" fără a menționa interesantele răspunsuri ale unor compozitori din întreaga lume la ancheta „Căile și perspectivele muzicii contemporane" deschisă de „Sovetskaia Muzîka". La aceasta răspund Pablo Casals, Kurt Atterberg (Suedia), M. Andricu, Villa Lobos (Brazilia), Adrian Boult (Anglia), Marcel Rubin (Austria), Kalomiris (Grecia), Hans Eisler, Evan Senior (Anglia), Veselin Stoianov, P. Constantinescu ș.a. Colaborarea unor muzicieni și muzicologi de la noi ca A. Mendelsohn, Z. Vancea, G. Breazul, A. Vieru, F. Schapira, sporește interesul cititorilor romîni.

De o deosebită valoare pentru muzicienii romîni este numărul 2 din 1958 al publicației „Probleme de Muzică". Prilejuit de împlinirea a „5 ani de la moartea lui Serghei Prokofiev" acest număr este în întregime închinat memoriei genialului compozitor sovietic.

Colaboratorii acestui număr sînt D. Șostakovici, A. Haciaturian, B. Asafiev, E. Șlifștein și însuși Prokofiev, căruia i se publică „postmortem" admirabila sa „Autobiografie", sclipind ca și muzica sa de acea unică îmbinare de umor, inteligență caustică și lirism diafan.

Multe din materialele publicate în „Probleme de Muzică" ar merita prin însemnătatea cuprinsului lor să constituie baza unor simpozioane, seminarii, cenacluri și dezbateri în cadrul institutelor și școlilor noastre de artă și chiar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

În felul acesta, prețiosul ajutor ideologic pe care-l reprezintă, cum spuneam la începutul acestei recenzii, publicația „Probleme de Muzică", ar deveni un mijloc concret pentru combaterea influenței dăunătoare a curentelor artistice decadente și formaliste, o contribuție activă la întărirea și înflorirea artei și culturii muzicale a realismului socialist în țara noastră și în lumea lagărului păcii și democrației.

Pe scene sovietice

de DINU STELIAN

Cu prilejul *„Zilelor culturii romînești"* în R.S.S. Moldovenească și în R.S.S. Ucraineană, o formație de cîntece și dansuri populare a Ansamblului M.F.A. a întreprins, începînd din ziua de 20 august a.c., un lung turneu în Uniunea Sovietică, unde, în fața a peste 80.000 de spectatori, a prezentat 31 spectacole. Acestea au avut loc în orașele *Chișinău, Bălți, Tiraspol, Odesa, Ialta, Krasnodar, Rostov, Sahtî, Harkov, Kiev, Vinița, Lvov, Cernăuți, pe vasul „Amiral Nahimov" și în colhozurile Brătușeni și Drochia.*

Rămăsese în mintea noastră imaginea cîtorva localități pe care le văzusem cu ocazia turneului din 1953, dintre care unele mai păstrau atunci amprenta războiului. De aceea, am fost cu atît mai profund impresionați de ritmul în care minunații oameni sovietici își clădesc o țară și o viață nouă. Construcția lor economică, culturală și artistică este în plină și rapidă ascensiune. Ca să nu ne referim decît la sectorul artistic, vom menționa, o dată cu avîntul uriaș al mișcării muzicale profesionale și de amatori, numărul mare al teatrelor și al caselor de cultură, ridicate în anii puterii sovietice, adevărate focare de lumină. Așa, de exemplu, la *Chișinău* am prezentat spectacolele noastre în Teatrul Verde din parcul orașului, cu lacuri și cascade artificiale, edificat prin munca voluntară a comsomoliștilor. Teatrul are 7.000 de locuri iar dealul apropiat servește de amfiteatru natural pentru alți numeroși spectatori. Spectacolul dat în colhozul *Brătușeni* a întrunit 7.500 de spectatori. Casa de Cultură a colhozului *Drochia* cuprinde o sală cu 800 locuri, are toate instalațiile tehnice moderne și poate transmite spectacolele prin radio, în tot raionul. *Teatrul din parcul de pe litoral din Odesa,* ca și *Teatrele de Vară din Ialta* și din *Krasnodar,* deși sînt vaste și cuprind mii de locuri, au o acustică foarte bună, datorită, în primul rînd, formei speciale ovale a scenei iar *Teatrul de vară* din parcul orașului *Cernăuți* de asemenea de mari proporții, în caz de ploaie se poate acoperi cu un plafon ușor și mobil.

Programul turneului a fost axat exclusiv pe cîntece și dansuri populare. Orchestra populară a fost condusă de *Ionel Budișteanu* și a avut ca soliști vocali pe *Ion Bogza* și *Adriana Codreanu,* la nai pe *Stanciu Simion,* un tînăr de 16 ani, dotat cu un remarcabil talent iar la țambal pe *Gheorghe Pantazi.* Montarea dansurilor a fost realizată de *Gheorghe Baciu și Vladimir Bedea* iar primul dirijor și director artistic al ansamblului a fost colonelul *Dinu Stelian.* Spectacolele s-au bucurat de o foarte caldă primire din partea publicului, majoritatea lor fiind radiodifuzate și televizate iar două au fost filmate. Cronicile au adus elogii colectivului nostru artistic. Astfel, ziarul „Pravda Ukraini" a scris: ...*„Tinerețe, caracter popular, măiestrie, iată principalele merite ale colectivului. Cîtă muncă și inspirație a trebuit pentru a dezvălui în fața spectatorilor bogăția nemărginită a sufletului poporului romîn eliberat, minunatele lui trăsături moral-estetice, creația lui vie și multilaterală, extraordinara lui muzicalitate".* Iar ziarul *„Slava Rodinî",* într-un articol semnat de G. Minaev, spune: *„Am vizionat spectacolul ansamblului cu un mare interes. Este un colectiv de creație matur și desăvîrșit. La spectacolele lui chiar și noi, oamenii de specialitate, ne minunăm de ceea ce vedem".*

Alte ziare comentează valoarea artistică a unor dansuri și cîntece populare și scot în evidență priceperea și talentul interpreților, menționînd *„Suita de dansuri populare din U.R.S.S.", „Plutașii din Maramureș", „Carnavalul popular", „Fantezia pentru țambal și orchestră"* etc. Sub titluri sugestive ca: *„Concerte strălucite, entuziaste" („Kurortnaia Gazeta"), „Cîntecele Ansamblului romînesc" („Komsomoleț Kubani"), „Cîntecele și dansurile Romîniei" („Znamia Komunisma"), „Nistrul și Prutul" („Tineretul Moldovei"), „Muzica și dansurile prietenilor" („Moldova sovietică"), „Oaspeți din Republica Populară Romînă" („Slava Rodinî"), „Ansamblul romînesc la Ialta" („Kurortnaia Gazeta"), „Talent și temperament", „O sărbătoare a artei romînești", „Artiștii romîni la Tiraspol", „Arta poporului frate"* etc., ziarele sovietice înfățișează valoarea folclorului romînesc, interesul stîrnit de instrumentele noastre populare, mînuite cu un rar meșteșug de artiști virtuoși, frumusețea și varietatea costumelor noastre.

Este demn de subliniat că din sală se trimiteau pe scenă numeroase și entuziaste scrisori prin care spectatorii aduceau mulțumiri interpreților și cereau repetarea anumitor cîntece și dansuri. Ne-a mișcat în mod deosebit telegrama primită de la colhoznicul *Dimitri Nicolaevici Cefonov* din comuna *Liutovka,* în care arăta că a vizionat spectacolul nostru dat la Harkov de la 70 km distanță, cu ajutorul televizorului, manifestîndu-și bucuria și mulțumirea sa. La Ialta a venit în mijlocul nostru cunoscutul tenor de operă *Ivan Kozlovski* care ne-a declarat: *„Am venit de la 30 km să revăd și să ascult ansamblul dv. pe care l-am cunoscut și apreciat în 1953. Vă felicit pentru înalta ținută artistică".*

Dar, o dată cu satisfacția succeselor repurtate și cu mulțumirea datoriei împlinite, colectivul nostru artistic a avut prilejul de a vedea spectacole date de teatrele de operă și de cîteva ansambluri sovietice și de a face un prețios schimb de experiență.

La spectacolul cu opera *„Rigoletto"* de la Chișinău ne-a impresionat, îndeosebi, sonoritatea și execuția ireproșabilă a orchestrei, la spectacolul cu *„Traviata"* de la Odesa, execuția de ansamblu și spiritul veridic de înlăturare a „efectelor" ieftine și de respect pentru partitură, la opera din Kiev am apreciat corurile omogene, suple și expresive, ca și montarea, de o grăitoare plasticitate a operei *„Milanova"* de *G. I. Maiboroda,* care înfățișează un episod din lupta de eliberare a poporului din regiunea subcarpatică. O impresie profundă a produs de asemenea asupra noastră, spectacolul dat la Krasnodar de *Ansamblul „Piatnițki",* cu coruri, dansuri și instrumente populare. Fiecare membru al colectivului artistic este și un solist. El iese modest din ansamblu, își execută partea sa de „solo", apoi reintră la locul său. Repertoriul cuprinde cîntece și dansuri populare din folclorul rus, cîntece de masă, colhoznice, satirice, vesele. Corul cîntă fără dirijor și nu se simte cine și cînd dă tonul și intrarea.

Pe vasul *„Amiral Nahimov",* unde se aflau numeroși călători, cetățeni ai diverselor țări, atît noi, cît și o formație gruzină de tineri amatori (care prin nivelul ridicat al execuției, păreau profesioniști experimentați), am improvizat un spectacol. Apoi, în cabinele vasului, între artiștii noștri și cei gruzini a urmat un schimb de experiență, care a îmbogățit cunoștințele coregrafice ale ambelor formații. Un alt valoros schimb de experiență a avut loc la Chișinău. Aici, artistul poporului, *Spiridon Mocanu* și maestrul de balet *Vladimir Kurbet,* de la *„Ansamblul de Stat Moldovenesc",* ne-au ajutat să desăvîrșim execuția dansurilor moldovenești și georgiene din repertoriul nostru. La rîndul lor, baletiștii noștri au arătat artiștilor sovietici pașii unor dansuri romînești.

O constatare demnă de relevat este marele ajutor dat de organele de conducere din R.S.S. Moldovenească (cît și atașamentul interpreților și spectatorilor) pentru valorificarea folclorului și prețuirea acordată cîntecelor de masă, care oglindesc actualitatea. La loc de mare cinste stau cîntecele melodioase, armonizate simplu, accesibile și mobilizatoare, cum sînt de exemplu (cităm la întîmplare), cîntecele de muncă *„Hai la vie în colhoz"* de *L. Berov,* *„Badea la țelină-i dus"* de *D. Gheorghiță* ca și multe altele. *Editura de stat a Moldovei* a tipărit o seamă de astfel de cîntece, mult apreciate — în special — de formațiile de amatori, cuprinzînd cîntece patriotice ca *„Meleag străbun, Moldovă dragă“* de *M. Kiosa,* cîntece de întrecere, cum este *„Om întrece-o“* (pe o temă populară, cu strigături), cîntece pentru glorificarea eroilor moldoveni, cum sînt *„Cîntec despre Kotovski“* de *D. Gherșfeld* și *„Cîntec despre Serghei Laze“* de *S. Șapiro,* cîntece revoluționare (printre care am remarcat și popularul nostru *„La Doftana“*), cîntece satirice, colhoznice etc.

*

In timpul celor 45 de zile petrecute în Uniunea Sovietică, turneul formației de cîntece și dansuri populare a Ansamblului M.F.A., a dat prilej membrilor săi să vadă orașe și sate din îndepărtate și variate regiuni, să viziteze întreprinderi economice, instituții culturale, muzee, teatre etc. și să cunoască îndeaproape omul sovietic, omul nou, constructor al comunismului, luptător pentru întărirea patriei și a păcii.

Prin intermediul artei noastre populare, înfățișată cu sincer elan tineresc, în cele peste 30 spectacole, prin mitingurile ținute în orașe și colhozuri, prin cuvîntările rostite de reprezentanții delegației noastre și ai localnicilor și manifestările spontane ale publicului, sîntem convinși că turneul artiștilor romîni a contribuit la întărirea prieteniei între poporul nostru și marele popor sovietic.

NOTE DIN U. R. S. S.

■ Pianistul sovietic Sviatoslav Richter și-a lărgit repertoriul, în acest an, cu încă două concerte contemporane : al 5-lea de Prokofiev și al 2-lea de Bartók.

■ Gherman Galînin (n. 1922) a terminat un al doilea cvartet de coarde în patru părți. Cvartetul a fost înregistrat pe discuri.

■ Serghei Razorenov (n. 1909), autorul simfoniei legende „Zoia Kosmodemianskaia“ a compus un poem simfonic „Anul 1905“.

■ Viața și opera lui Serghei Prokofiev constituie tema monografiei semnate de I. Nestiev iar L. Danilevici a publicat un amplu volum despre D. Șostakovici.

■ Problemele de estetică muzicală constituie obiectul unei cărți a cunoscutului muzicolog leningrădean I. Kremlev.

■ În U.R.S.S. a apărut un disc consacrat Sonatei pentru violoncel și pian de Șostakovici. Lucrarea e interpretată de Mstislav Rostropovici și de autor. Rostropovici a înregistrat și simfonia-concert pentru violoncel și orchestră de Serghei Prokofiev (acompaniamentul e susținut de orchestra filarmonicii de stat din Leningrad, dirijată de Kurt Zanderling).

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Despre accesibilitatea în muzică

de DIAMANDI GHECIU

Pentru elucidarea importantei probleme a accesibilităţii operei de artă, este absolut necesar să pornim de la cercetarea caracterului şi rostului fenomenului artistic în societatea socialistă.

In această societate, arta adevărată, care, pe zi ce trece pătrunde tot mai adînc în sufletul poporului, constituie o necesitate vitală. Ea este chemată să exprime prin imagini artistice pregnante ideile socialismului triumfător, să reflecte profundul umanism socialist legat de idealurile de pace, libertate şi fericire ale poporului.

În lumina principiilor realismului socialist, creatorul este chemat să pătrundă adînc în esenţa frămîntărilor vieţii, pentru a o putea reflecta veridic în dezvoltarea ei revoluţionară. Metoda realismului socialist presupune împletirea veridicităţii concret-istorice a redării artistice a vieţii în dezvoltarea ei, cu sarcina educării ideologice a maselor muncitoare în spiritul socialismului.

În lumina principiilor esteticii marxist-leniniste şi a teoriei leniniste a reflectării, muzica apare, ca şi celelalte arte, ca o formă specifică de oglindire a realităţii, una din multiplele forme de cunoaştere a vieţii, de conştiinţă socială.

Compozitorul nu trebuie să fie un constructor savant de sonorităţi, închistat în turnul lui de fildeş, ci un activist pe tărîm obştesc care, prin mijlocirea artei sale, a adevărului cuprins în ea, se străduieşte să lupte pentru o viaţă nouă. O condiţie esenţială ca această străduinţă să rodească este ca arta sa să fie la îndemîna maselor populare.

Lenin spunea că arta aparţine poporului, că ea trebuie să pătrundă, prin rădăcinile ei cele mai adînci, în masele largi muncitoare, să fie pe înţelesul lor şi iubită de ele.

În cadrul principiilor esteticii marxist-leniniste, caracterul popular al muzicii nu se afirmă numai prin faptul că compozitorul se adresează unui auditoriu larg popular, dar şi prin faptul că muzica redă gîndurile, sentimentele şi frămîntările maselor şi tinde să reflecte prin imagini artistice cît mai pregnante, ideile de bază şi trăsăturile caracteristice orînduirii noi.

În condiţiile socialismului, valoarea operei de artă se determină în primul rînd după conţinutul acesteia, după puterea ei de pătrundere în inima şi conştiinţa maselor largi. Aceasta presupune o sinteză organică între oglindirea veridică, esenţială a realităţii şi o înaltă măiestrie capabilă de a difuza în mod convingător nobilul mesaj pe care îl conţine.

Dacă sîntem de acord cu cele expuse mai sus, corolarul necesar nu poate fi altul decît că muzica, pentru a-şi îndeplini rolul ei de seamă în societatea socialistă, trebuie în mod necesar să aibă posibilitatea de a fi înţeleasă, de a trezi un ecou în conştiinţa auditorului.

Ce înseamnă a înţelege muzica?

Din studiul psihologiei elementare, ştim că aspectul conştient al psihicului omenesc se compune din trei elemente: cognitivul, afectivul şi voliţionalul. Inlăturăm din discuţie voliţionalul, care nu intră în sfera preocupărilor noastre din acest articol.

Cărui component al psihicului uman i se adresează mesajul muzical?

Cu drept cuvînt, compozitorul Alfred Mendelsohn arată în expunerea făcută în şedinţa Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor din noiembrie 1957, că „Vocabularul muzical este intraductibil în sens obiectiv. E drept că construcţia frazei muzicale are anumite analogii cu sintaxa limbii, dar din ea lipsesc noţiunile, comunicarea concretă, bazată pe subiect, predicat, atribut, referire la persoană, timp etc. In schimb, muzica posedă în mai mare măsură şi în chip mai intensiv şi convingător decît limba, însuşirea de a emite şi a produce în ascultătorul avizat, acele emoţii, afecte, accente de convingere, care însoţesc, dau forţă, colorează limba rostită“ [1].

Un fapt necontestat, verificat prin experienţa zilnică, este acela că o persoană poate fi convinsă atît pe cale predominant raţională, cît şi pe aceea predominant afectivă.

Din aceasta reiese că prin imaginile muzicale se poate produce în conştiinţa ascultătorului o anumită impresie, o anumită dispoziţie spirituală, se poate stabili legătura cu realitatea prin mijlocirea reflexului emoţional determinat de aceasta.

Potrivit principiilor esteticii marxist-leniniste, arta, ca oglindire a realităţii, constituie un instrument de cunoaştere a acestor realităţi, prin intermediul imaginilor — în cazul nostru, al imaginilor muzicale — pe calea emotivităţii.

Pentru ca muzica să-şi atingă înaltul ei scop — mobilizarea maselor pe drumul sănătos al unei vieţi noi, fericite — este elementar că ea trebuie să fie inteligibilă. Or, a înţelege muzica înseamnă în primul rînd a fi emoţionat estetic la ascultarea ei, a simţi o desfătare artistică.

---

[1] „Muzica" — nr. 12/1957, p. 35.

Dacă conştiinţa ascultătorului, a cărui contribuţie receptivă este absolut necesară, se suprapune emotiv pe conţinutul operei muzicale, înseamnă că aceasta este inteligibilă, adică accesibilă.

Dacă potenţa accesibilităţii îi lipseşte, opera muzicală rămîne ermetică şi deci, inutilă.

Denaturînd sensul necesar şi logic al accesibilităţii şi vulgarizînd sau răstălmăcind în sens îngust noţiunea de accesibilitate, unii — fie intenţionat, datorită neputinţei lor creatoare, fie nepriceperii — au vrut să înţeleagă prin această noţiune posibilitatea satisfacerii gustului celui mai rudimentar, posibilitatea înţelegerii cu minimum de efort receptiv, iar pe de altă parte, utilizarea în creaţie a celor mai învechite şi bătătorite mijloace de expresie.

A înţelege în acest fel accesibilitatea înseamnează a se declara adeptul stagnării şi adversarul progresului în artă, al ridicării nivelului calitativ al creaţiei, al profunzimii operei muzicale, al înălţimii din ce în ce mai ridicate a gîndirii muzicale, capabile de a reflecta marile transformări şi realizări ce se desfăşoară sub ochii noştri.

Estetica marxist-leninistă, departe de a privi conceptul de accesibilitate prin unghiul îngust al simplismului, afirmă că accesibilitatea — condiţie necesară în aprecierea valorii educative a muzicii — trebuie să se împletească cu un înalt şi bogat conţinut de idei, exprimat într-o cît mai măiestrită şi desăvîrşită formă artistică.

Prin urmare, un evoluat şi măiestrit limbaj muzical nu ar putea constitui „în sine“ un zăgaz pentru înţelegerea operei muzicale.

Adepţii accesibilităţii în sens vulgar pleacă de la ideea că ascultătorul, prin însăşi prezenţa sa fizică, independent de dezvoltarea spirituală dobîndită prin educaţie, constituie în mod absolut o entitate receptivă a unei vibraţii estetice. Ei pun muzica pe acelaşi plan cu orice altă sursă de satisfacţie spirituală, ca de exemplu un spectacol de circ, o exhibiţie sportivă etc.

Ajungem astfel la concluzia greşită că arta constituie o sursă de satisfacţii primare, accesibilă oricărui individ, independent de educaţia şi disciplina spirituală ale acestuia.

Este elementar — şi estetica marxist-leninistă o afirmă — că masele tind, paralel cu îmbunătăţirea stării lor materiale, către satisfacţii spirituale din ce în ce mai ridicate, mai intense. Iar legea de bază a socialismului constă tocmai în satisfacerea cerinţelor materiale şi culturale mereu crescînde ale oamenilor muncii. Pe de altă parte, uriaşa operă de culturalizare a maselor întreprinsă de Partid şi Guvern atestă importanţa ce se acordă ridicării continue a nivelului ideologic şi cultural al acestora. Nu trebuie să se uite că muzica nu este o simplă „gîdilătură plăcută“ a urechii. Ea implică, pentru înţelegerea ei — am arătat ce înseamnă înţelegere în acest domeniu — contribuţia receptivă, efortul imaginativ al ascultătorului. Pe de altă parte, dată fiind tendinţa către ascensiune, către progres, către perfecţiune, creaţia artistică dobîndeşte în climatul socialist, un conţinut din ce în ce mai larg şi mai adînc, ce se cere exprimat prin mijloace din ce în ce mai evoluate, mai bogate.

Exprimarea unui conţinut cît mai adînc, cît mai nobil sub raport artistic, tălmăcit printr-un limbaj evoluat corespunzător, scapă oare înţelegerii maselor largi, această înţelegere fiind de atributul unui cerc restrîns de rafinaţi sau gurmanzi muzicali ?

Negînd înaltul rol social-educativ ce revine artei muzicale, esteticienii reacţionari au îngustat importanţa şi semnificaţia acesteia, reducînd-o la satisfacerea gusturilor unui cerc restrîns de rafinaţi individualişti, rupţi de popor, sub cuvînt că ar fi incapabil de a percepe nuanţele şi subtilităţile unei arte înalte.

Situîndu-ne pe poziţia fermă a realismului socialist sîntem conştienţi de adevărul că creatorul de artă trebuie să exprime în opera sa conştiinţa milioanelor de oameni în mijlocul cărora trăieşte şi să păstreze permanent legătura profund organică cu poporul, atunci trebuie să afirmăm în mod logic că poporul, care este capabil să dea acele comori nepreţuite de artă ce constituie folclorul, este capabil, în aceeaşi măsură, să înţeleagă operele valoroase de artă cultă ale creatorilor individuali.

Şi aici ajungem la punctul nevralgic al accesibilităţii : orice operă de artă adevărată, independent de amploarea, adîncimea şi măiestria limbajului ei, este accesibilă, iar orice operă de artă care are la bază un constructivism uscat, o manieră preconcepută, fără un fundal sufletesc sincer, este inaccesibilă, chiar dacă este exprimată prin mijloacele cele mai simple, chiar omofonice.

În cazul operei de artă autentice, problema însă nu trebuie pusă în mod simplist, în sensul că prin înseşi atributele şi calităţile sale, ea este recepţionată emotiv *din capul locului* şi în *mod general* şi *absolut.*

Ceea ce trebuie cerut operei de artă este, nu ca ea să fie înţeleasă dintr-o dată, ci ca ea să conţină posibilitatea, să includă virtualitatea de a fi înţeleasă.

În domeniul creaţiei există o scară cu infinite trepte în ce priveşte accesibilitatea, corespunzînd scării însăşi a genurilor, de la cîntecul de masă simplu, pînă la simfonie şi cvartet. În aceasta constă explicaţia existenţei unei mari varietăţi de genuri care se adresează publicului cu o iniţiere diferită, mereu în creştere, mereu în măsură să îmbrăţişeze genuri mai complexe, mai variate. Iată de ce compozitorii, chemaţi să contribuie la dezvoltarea unei culturi muzicale bun al întregului popor, au datoria să scrie în toate sectoarele de creaţie, muzică pentru toate categoriile de ascultători sub raportul nivelului cultural dobîndit, o muzică legată de viaţă, de idealurile umaniste ale societăţii noastre, sinceră, bine gîndită, adîncă şi cît mai măiestrit exprimată, capabilă să *emoţioneze,* să insufle sentimente nobile şi optimiste, adică să fie accesibilă.

Aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin a arăta o atitudine concesivă şi a se coborî la simplism, ci a ţine seama de faptul că diversele grade de înţelegere, în cursul unei revoluţii culturale, reclamă fiecare creaţia artistică cea mai potrivită etapei de cultură la care a ajuns.

Aceasta înseamnă că compozitorul este dator să creeze lucrări muzicale pentru toate categoriile de ascultători, mergînd de la cîntecul de mase cel mai simplu, pînă la cea mai complexă polifonie instrumentală sau vocală. In această lumină devine evident că în procesul revoluţiei culturale, capătă o însemnătate deosebită lucrările capabile să desfete şi să convingă un număr cît mai mare de iubitori de muzică. Din această categorie de lucrări fac parte creaţiile valoroase cu text, cu program clar şi de interes larg, realizate prin mijlocirea unui limbaj întemeiat pe melosul popular.

In muzica cu program, imaginile muzicale se detaşează mai conturat şi mai direct şi sînt deci mai uşor perceptibile, iar intonaţia populară, prin aderenţa ei nemijlocită la trăirea maselor, constituie limbajul cel mai potrivit şi mai apropiat înţelegerii acestora.

Reiese deci clar că o muzică cu adevărat accesibilă implică pe de o parte transmiterea cu măiestrie a unui conţinut înalt, pe de altă parte înflorirea unor genuri care să se adreseze diferitelor trepte de iniţiere ale publicului nostru doritor de cultură, în plin avînt spre culmile artei.

Datorită revoluţiei culturale ce se petrece sub ochii noştri, procesul educativ în plină ascensiune al maselor va determina trecerea treptată a ascultătorilor, din treptele cele mai elementare, în cele superioare.

Pornind de la premiza că accesibilitatea constă în virtualitatea de înţelegere a muzicii, urmează să analizăm care sînt condiţiile care determină desfătarea artistică a auditorului — nu mă refer la cel snob — ci la ascultătorul sincer, cinstit faţă de sine însuşi şi faţă de cei din jurul său.

Problema se reduce deci la chestiunea : ce condiţii trebuie să îndeplinească o lucrare muzicală pentru a include în ea posibilitatea sau virtualitatea de a emoţiona, deoarece în domeniul artistic, emoţia este baza înţelegerii, a convingerii.

Dacă cele expuse pînă acum au fost juste, rezultă că accesibilitatea nu se leagă funcţional de noţiunea de simplu sau de complex. O lucrare oricît de complexă din punct de vedere tehnic, oricît de îndrăzneaţă, evoluată sau inedită sub raportul mijloacelor de expresie, poate fi perfect accesibilă dacă conţinutul ei, pornit dintr-o elevată şi adîncă interiorizare, dintr-o legătură profundă cu viaţa şi problemele ei, poate determina o emoţie în sufletul ascultătorului. Dimpotrivă, o lucrare de cel mai simplu aspect tehnic poate lăsa pe un ascultător oricît de avizat, complet indiferent sub raport emotiv, dacă conţinutul ei porneşte dintr-un calcul rece aritmetic, dintr-o extravaganţă sau dintr-o deformare spirituală lipsită de căldura umanismului (de ex. o artificială monodie dodecafonică).

De aci rezultă faptul că pot exista, în anumite cazuri, polifonii mai accesibile decît unele monodii. Să ne oprim asupra acestui punct.

Stilul polifonic constituie o necesitate pentru simţul estetic educat. El satisface o cerinţă organică a psihicului dornic de o emoţie artistică superioară. Ca şi culoarea armonică, ca şi instrumentaţia, polifonia amplifică intensitatea emotivă a unei idei muzicale. Polifonia pornită din nevoia de exprimare a unui conţinut adînc şi sincer, rezultat al procesului de gîndire muzicală, determină rezonanţa respectivă în conştiinţa ascultătorului. Ea este, în acest caz, accesibilă, deoarece constituie un mijloc de exprimare a unei idei care, în condiţiile unei simple monodii, nu ar putea traduce toată gama frămîntărilor interioare ale compozitorului. In acest sens, dezvoltarea polifoniei folclorice la o serie de popoare constituie o mărturie evidentă. Dacă însă polifonia se reduce — datorită surplusului de meşteşug şi minusului de talent al acestuia — la o simplă aritmetică contrapunctică, adică se face dintr-însa un scop în sine, această polifonie neemoţionînd, neconvingînd, apare ca fiind inaccesibilă, oricît de perfectă ar fi sub raportul regulilor tehnice.

In acest fel de polifonii, liniile contrapunctice se pot desluşi şi urmări perfect, pot fi înţelese în toată complexitatea meşteşugului lor, însă rămîn inaccesibile, pentru că sînt refuzate afectiv.

Una din problemele importante, în cadrul accesibilităţii, este aceea a melodiei. Cunoaştem importanţa ce se dă formelor muzicale. Şi este natural, pentru că disciplina formei este un reflex al disciplinei efortului creator, este legată de stringenţa logică a conţinutului de idei ; ea imprimă coeziune şi unitate întregului, concentrează atenţia ascultătorului, determină mobilitate şi ascensiune către punctele culminante, cu un cuvînt, contribuie la înţelegerea mesajului muzical. Or, nucleul formelor muzicale tradiţionale îl constituie motivul şi, în ordinea complexităţii, fraza şi periodul. Dar tot acest nucleu este de ordin melodic. Componentele tuturor formelor muzicale se referă exclusiv la linia melodică şi nicidecum la armonie, polifonie, timbru, ritm etc. Melodia apare ca o valoare etern umană.

Ce înseamnă melodie? Este destul să spui : un şir de intervale pe plan orizontal ? Credem că nu. Nu putem socoti ca melodie, dacă ne situăm pe poziţia accesibilităţii sau emotivităţii, decît acea succesiune de intervale pe plan orizontal, care prin concentrarea şi puterea de interiorizare a compozitorului, poate exprima o viziune profundă a realităţii şi determina o elevaţie spirituală a ascultătorului, cu alte cuvinte, care să exprime un gînd, o idee, un sentiment. Melodiei îi sînt subordonate şi armonia, şi orchestrarea, și construcția etc. Dacă nu există melodie, nu există nici ideea, sentimentul în muzică, nu există înțelegere, emoție la ascultător.

Armoniile și polifoniile chiar interesante și expresive, individual considerate, dar nelegate între ele în mod natural și logic pentru a alcătui un complex emotiv unitar, rămîn inutile sub raportul puterii de convingere. Dacă armoniile sau intervalele melodice se pot înlocui unele printr-altele — fie ele tot atît de interesante — unitatea și coeziunea dispar și nu mai putem vorbi de muzică, ci de simple exclamații. Avem nevoie de fraze, nu de exclamații, fie armonice, fie melodice. Senzația în opera de artă trebuie să se îmbine în mod armonios cu logica, cu gîndirea. Știm că muzica, ca și celelalte arte, constituie un instrument de cunoaștere a realităților. Or, numai pe temeiul senzațiilor nu se poate concepe a crea o artă realistă.

În muzica de efect exterior, lipsită de conținut, linia melodică și armoniile se pot inversa sau întoarce pe dos, fără ca valoarea anterioară a lucrării să se schimbe. Opera de artă care face parte din această categorie va rămîne inaccesibilă din punct de vedere emotiv, pentru că, fiind indiferentă, nu are putere de convingere. Iată deci, cum ajungem la corolarul că accesibilul are la bază legătura inspirată și sinceră a creatorului cu viața. Mulți cred că, utilizînd mijloace de expresie inedite, au scăpat de „povara“ inspirației și că pot convinge numai prin aceste mijloace în sine, nelegate de un conținut. Limbajul muzical a devenit o obsesie, un scop în sine, în loc de un mijloc pentru exprimarea conținutului, răsturnîndu-i-se astfel sensul și logica relației dintre aceste două noțiuni. Departe de noi gîndul de a susține că trebuie să ne mărginim la vechile mijloace de expresie, să repudiem bogăția, culoarea, finețea, îndrăzneala, ineditul.

Forma se naște o dată cu conținutul și este determinată de acesta, este cerută de el și i se supune cu rigurozitate. Ea trebuie să constituie imaginea, reflexul necesar al gîndirii muzicale. Efortul de a găsi ineditul în expresie nu trebuie să preceadă procesul de creare a conținutului, să fie un act aprioric, numai din ambiția de a fi original. Căutarea obsedantă de drumuri noi poate constitui de multe ori aspectul unui refugiu al neputinței.

În acest sens, critica este chemată să combată orice manifestare a decadentismului contemporan, dușman proclamat al accesibilității în artă. Aristocratismul disprețuitor de popor al cosmopoliților decadenți este bine cunoscut. Creația lor, adresîndu-se unui auditoriu de snobi, se reclamă ca aparținînd doar „elitei“ publicului burghez. Evident că în cultura burgheză există și creații de mare accesibilitate, avînd drept scop de a vehicula în mase ideologia decadentă. Toate soiurile de „rock-and-roll“, „callypso“ etc., adresîndu-se gusturilor celor mai decăzute tind tocmai spre o pervertire a publicului.

Compozitorii decadenți „dodecafonici“, „electronici“, „concreți“, nu au fost capabili să creeze pînă acum nici o lucrare cu adevărat accesibilă, întrucît tehnica lor contravine tradițiilor în care au crescut masele largi, tradițiilor muzicii populare. Dimpotrivă, întemeierea pe melosul popular apropie creația cultă de sensibilitatea maselor largi care de veacuri ascultă, creează, șlefuiesc cîntece populare. Succesele compozitorilor noștri, larga pătrundere a muzicii lor în mase se explică, în bună măsură, și prin faptul că un bogat conținut de idei și de sentimente este exprimat de ei într-un limbaj de înțeles pentru pături largi de iubitori de muzică. Tocmai de aceea, îndrumată de partid, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. militează pentru o muzică de înaltă valoare, capabilă să răspîndească în mase nobilele, înaintatele idealuri ale vremii noastre. Aceasta reprezintă o chezășie a adevăratei creșteri artistice a tinerilor noștri muzicieni, începînd de la primii muguri ai uceniciei lor.

Se vorbește adesea de un șablon și de un cenușiu în creație, dar nu e mai puțin adevărat că poate exista un șablon, un schematism și în utilizarea unui limbaj premeditat îndrăzneț.

Căutarea limbajului ca scop în sine duce la manierism, la arbitrar, la lipsă de sinceritate.

Se constată uneori o beție de sunete, extravaganțe armonice care determină inaccesibilitatea unei lucrări. Se spune cîteodată, la audiția unei lucrări ermetice: „Autorul pune probleme“. Nu sîntem de părere că opera de artă echivalează cu un rebus ce se cere rezolvat. Opera de artă nu se adresează numai specialiștilor, tehnicienilor, ci maselor largi. Ea trebuie să fie înțeleasă de orice persoană cu o formație spirituală dobîndită prin educație. Cînd un ascultător se emoționează la audiția unei opere geniale, el face abstracție de aspectul ei tehnic.

Nu susținem că politonalismul, atonalismul sau alte sisteme de exprimare ar exclude prin ele însele accesibilitatea și că deci trebuie excluse. Excluderea, după părerea noastră, trebuie să privească numai utilizarea acelor mijloace, în care compozitorul și apoi și ascultătorul nu pot găsi cheia exprimării și, respectiv, regăsirii propriei lor gîndiri și simțiri.

Am expus punctul nostru de vedere cu privire la accesibilitate, cu... „mijloace de expresie“ cît mai „accesibile“. O participare mai amplă la elucidarea problemelor accesibilității o socotim extrem de necesară și așteptăm, în coloanele acestei reviste, alte „luări de cuvînt“.

Repertoriul – element de bază în activitatea filarmonicilor

de J.-V. PANDELESCU

Înfloritoarea viaţă muzicală care s-a dezvoltat în patria noastră după eliberare se vădeşte şi în activitatea celor 19 Filarmonici care au luat fiinţă în principalele oraşe ale ţării.

Aceste instituţii depun, cu evidenţă, o rodnică activitate de promovare a muzicii simfonice, din care creaţia compozitorilor noştri nu lipseşte.

Stagiunea trecută a fost foarte bogată în manifestări artistice la care au participat şi oaspeţi — solişti şi dirijori — de peste hotare, culminînd cu Festivalul Internaţional „George Enescu" cînd activitatea muzicală desfăşurată nu numai în Capitală dar şi în restul ţării a luat proporţii nemaiîntîlnite, la noi, vreodată. O expunere de detaliu a rodnicei munci artistice desfăşurată de cele 19 Filarmonici de Stat în intervalul septembrie 1957—1958 ar prezenta un indiscutabil interes documentar. Această expunere amănunţită ar depăşi însă cadrul revistei noastre. Socotim totuşi că cel puţin activitatea Filarmonicii „George Enescu", a orchestrelor Radiodifuziunii şi Cinematografiei se cuvine arătată mai amănunţit avînd în vedere caracterul central al instituţiilor, multilateralitatea preocupărilor lor artistice ca şi bogatele realizări respective. Expunerea activităţii anuale a acestor instituţii muzicale credem că poate fi bogată în învăţăminte şi pentru celelalte instituţii similare. Obiectivul central al discuţiei noastre îl formează îndeosebi cercetarea chipului în care este promovată creaţia romînească.

Filarmonica din Bucureşti a urmărit cu consecvenţă acţiunea de promovare a creaţiei romîneşti contemporane. In stagiunea trecută au fost prezentate o seamă de lucrări în primă audiţie ca „Simfonietta" de Ion Dumitrescu, cantata „Glasul lui Lenin" pentru cor şi orchestră de Alfred Mendelsohn, „Simfonietta" de Velehorski ş.a. Alte lucrări de George Enescu, Ion Nona Ottescu, Constantin Nottara, Th. Rogalski, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Sigismund Toduţă, Ludovic Feldman, Constantin Silvestri etc. au figurat de asemenea, în programele Filarmonicii, urmărindu-se ca mai toate concertele să prezinte publicului şi cîte o lucrare a compozitorilor noştri. Este de subliniat faptul pozitiv că în cursul stagiunii 1957—1958 muzica romînească a totalizat — în cifre globale — 1 000 minute faţă de 3 000 minute din repertoriul universal. Este fără îndoială un progres asupra stagiunii anterioare (1956—1957) cînd raportul dintre muzica romînească şi cea din repertoriul universal a fost — în cifre uşor rotunjite — de 690 către 2 730. Trebuie să spunem însă că repertoriul stagiunii 1957—58 s-a resimţit, în parte, de absenţa unor lucrări romîneşti care să zugrăvească lupta poporului pentru viaţa cea nouă, pentru construirea socialismului, lucrări care să oglindească marile înfăptuiri ale regimului nostru de democraţie populară; repertoriul a fost lipsit, de asemenea, de lucrările unor valoroşi compozitori sovietici şi din ţările de democraţie populară. Aici ne vom îngădui a deschide o paranteză, de altfel în strînsă conexiune cu problema repertoriului, privind activitatea soliştilor noştri. Cu toată părerea de rău, sîntem obligaţi să constatăm că repertoriul acestora este încă foarte sărac. In sectorul violonistic de pildă, unde ne putem socoti, cu deosebire în lumina ultimelor succese cu caracter internaţional, mai bine reprezentaţi, compozitorii noştri aşteaptă să le fie cîntate lucrările. Soliştii ca şi instituţiile muzicale par să ocolească Concertul pentru vioară de Dumitru Bughici, Rapsodia de Elenescu, Concertul pentru vioară de Mircea Basarab, piesa concertantă a lui Isidor Wechsler şi încă altele. Este adevărat că unii violonişti ca Adia Ghertovici, Virgil Popp, Henri Brendier au cîntat din aceste lucrări în stagiunea trecută, în provincie şi chiar în Capitală; este demnă de relevat de asemenea munca artistică a lui Stefan Gheorghiu, care la începutul stagiunii curente a prezentat în primă audiţie Concertul pentru vioară de Paul Constantinescu. Totuşi am aşteptat mai bine de un an, de cînd această piesă simfonică a fost terminată, pînă să o putem asculta într-un concert public...

Accentuăm cu putere asupra necesităţii ca violonişti ca Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Ştefan Ruha, Varujan Cozighian, care s-au manifestat cu succes şi dincolo de hotare, să îşi asimileze bine cel puţin două-trei lucrări simfonice romîneşti pe care să le poată prezenta cu cît mai multă strălucire, oricînd, oriunde. Amintim cu acest prilej că Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu şi alţi compozitori, au sfîrşit aproape de scris, concerte pentru vioară care îşi aşteaptă interpreţii lor. Să mai vorbim despre repertoriul violonistic universal? Acesta este cel puţin tot atît de slab reprezentat. Pînă în prezent nimeni nu cîntă la noi concertele de vioară de Dvorak, Şostakovici, Prokofiev, Kabalevski, Béla Bartók, Sibelius, or concertele unor alţi compozitori moderni ca Darius Milhaud, Ottorino Respighi, Dvarionas, Francesco Malipiero, Juan Rodrigo, William Walton etc., etc.

Violoniştii, şi în general toţi soliştii noştri, au o datorie de onoare să îşi însuşească un repertoriu cît mai bogat, din care lucrările romîneşti cu niciun chip nu trebuie să lipsească. Dacă se va ridica problema materialului de orchestră, îndeosebi al celui modern, atunci forurile de resort sînt datoare să ia toate măsurile necesare procurării acestuia, atît pentru solişti cît şi pentru orchestră.

Cele mai sus spuse sînt perfect valabile și în sectorul pianului, al violoncelului, oboiului și al altor instrumente solistice.

Un important rol în promovarea creației romînești îl are Orchestra Simfonică a Cinematografiei.

Ea a desfășurat în cursul stagiunii trecute o activitate deosebită, înregistrînd circa 170 minute de muzică scrisă pentru diferite filme romînești de compozitorii noștri. Și aici vom deschide din nou o paranteză pentru a arăta că în ultimul timp muzica de filme este realizată numai de către compozitori tineri. Cu excepția compozitorului Ludovic Feldman, nici unul dintre simfoniștii mai vîrstnici nu figurează printre cei 15 creatori ai muzicii de filme, în anul trecut. Muzica de filme nu trebuie în nici un caz socotită drept o activitate minoră, incompatibilă cu talentul și experiența compozitorilor consacrați, ci dimpotrivă. Exemplele unor compozitori ca Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, Georges Auric etc. etc. sînt puternic grăitoare.

In afara importanței ei sarcini de înregistrare a muzicii de film, Orchestra Simfonică a Cinematografiei a desfășurat și o remarcabilă activitate concertistică. In cadrul a treisprezece concerte simfonice cu public, s-a prezentat cu regularitate cîte o lucrare romînească — interpretată totdeauna avîntat și în chip convingător. La toate acestea trebuie să menționăm și susținuta activitate a orchestrei pe perioada Festivalului „George Enescu", cînd a acompaniat în cinci concerte pe laureați. Această meritorie activitate a Orchestrei Cinematografiei nu numai că cinstește instituția și muzicienii respectivi, dar constituie și un luminos exemplu.

Un loc deosebit de important în viața noastră muzicală îl ocupă Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii. In ceea ce privește promovarea creației romînești, ea se situează în fruntea tuturor formațiilor simfonice, datorită, desigur, într-o bună măsură și specificului instituției.

In cursul stagiunii trecute au fost înregistrate nu mai puțin de 1 145 minute de muzică romînească (piese simfonice, corale, muzică ușoară, populară etc.) care a intrat și intră permanent în circuitul emisiunilor radiofonice. La acestea vin să se adauge și circa 2 160 minute de muzică romînească rezultată în urma colaborărilor externe (cu orchestre și soliști care nu aparțin Radiodifuziunii). Aceste cifre sînt elocvente pentru importanța și pilduitoarea activitate pe care o îndeplinește Radiodifuziunea în scopul promovării creației romînești. S-a dat atenție unor lucrări simfonice și vocal-simfonice mai vechi. A fost înregistrată Simfonia de George Stephănescu, lucrare importantă pentru istoria muzicii romînești, fiind prima compoziție de acest gen, apărută în țara noastră încă la 1869. Tot astfel au fost înregistrate Simfonia „Eroul fără glorie", dedicată lui Enescu de Alfonso Castaldi, Frescă antică de Theodor Rogalski etc. pentru a nu cita lucrările simfonice romînești mai noi, care au fost aproape toate înregistrate.

Pe de altă parte, tineretul este mult încurajat. Lucrările compozitorilor tineri ocupă, în volumul total al înregistrărilor, un loc foarte important. Aici aflăm simfoniile lui Andreas Porfetye, Petra Carmen, Poemul pentru violoncel și orchestră de Dumitru Bughici, Improvizație și dubla fugă de Wilhelm Berger, balada „Toma Alimoș" de Dan Constantinescu, Suita teatrală de Theodor Grigoriu și încă multe altele. Este notorie și lăudabilă activitatea depusă în acest scop de dirijorii Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Emanoil Elenescu, Mendi Rodan, Constantin Bobescu și alții. Dar chiar dacă ne-am mărgini numai la activitatea concertistică propriu-zisă, din cercetarea ei rezultă că numai în perioada septembrie 1957—martie 1958, Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii a prezentat 24 lucrări mari în primă audiție, printre care Uvertura de concert și Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră de George Enescu, oratoriul „Miorița" de Anatol Vieru, poemul simfonic „Luceafărul" de Pascal Bentoiu, Concertul pentru orchestră de Ovidiu Varga, Suita „Zile de vacanță" de Laurențiu Profeta și altele.

Este lungă apoi seria lucrărilor de muzică de cameră cîntate în primă audiție și bine înțeles înregistrate: Cvintetul cu pian de Mihail Andricu, Cvintetul cu pian și Sextetul de Alfred Mendelsohn, Cvartetul pentru coarde și pian de Nicolae Brînzeu, Cvartetul al doilea de Tudor Ciortea, Sonate de Const. Silvestri și Sigismund Toduța etc. etc. precum și un important număr de piese de G. D. Kiriac, Gh. Dima, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Max Eisikovits etc. etc.

*

Cum și-au împlinit Filarmonicile din provincie sarcina de a promova creația compozitorilor noștri? Ministerul Invățămîntului și Culturii precum și Uniunea Compozitorilor au făcut în această privință recomandări și sugestii concrete, ținînd totdeauna seama de capacitatea de a răspunde a orchestrelor respective. Se poate afirma că situația este, în linii mari, aproape satisfăcătoare, căci Filarmonicile au acoperit, după estimațiile făcute la Uniunea Compozitorilor, aproape 80% din angajamente din planul propus. Din statisticile întreprinse de biroul de studii și cercetări al Uniunii Compozitorilor mai rezultă că au fost cîntați în stagiunea trecută nu mai puțin de 100 compozitori din R.P.R. Este o cifră, fără îndoială, impresionantă, care nu poate decît să ne bucure. Este cazul să amintim cu acest prilej de timpurile de tristă memorie cînd un compozitor ca Alfonso Castaldi — căruia serii întregi de studenți, azi ei înșiși compozitori cu nume, îi datorează inițierea în ale muzicii — trebuia să plătească spre a i se executa lucrările; aceasta nu face decît să sublinieze situația fericită creată muzicienilor în zilele noastre. Nu sînt puțini compozitorii ale căror lucrări s-au executat, în decursul stagiunii, de mai multe ori.

Trebuie să mai arătăm că unele Filarmonici din provincie au făcut eforturi de-a dreptul eroice, prezentînd anumite lucrări mari în primă audiţie. Astfel la Iaşi a fost cîntată Simfonia I-a de Cuclin, iar la Arad, Simfonia a IX-a de acelaşi compozitor. Este o acţiune de-a dreptul patriotică ce face cinste instituţiilor respective. Dar nu vom ascunde totuşi faptul că, pe de altă parte, deseori lucrările romîneşti figurează în programele Filarmonicilor doar ca o simplă obligaţie de serviciu. Se înscriu — nu rareori — bucăţi care nu durează decît cîteva minute. Contează titlul. Dacă piesa e romînească, chiar dacă nu durează decît cinci minute, sarcina se socoteşte acoperită... Rapsodia I-a de George Enescu şi „Dansurile“ de Paul Constantinescu sînt „caii de bătaie“ care salvează pe secretarii artistici răspunzători cu programarea muzicii romîneşti. Bine înţeles sînt şi excepţii. La Uniunea Compozitorilor s-a făcut remarcată activitatea pozitivă a secretarilor Teclu la Oraşul Stalin şi Irimescu la Arad.

Intrebăm unele filarmonici din ţară dacă socotesc că şi-au împlinit cu prisosinţă obligaţiile faţă de îndatoririle trasate de Ministerul Invăţămîntului şi Culturii şi faţă de recomandările Uniunii Compozitorilor, doar cu cîteva minute de muzică romînească executată în cadrul concertelor date. De exemplu : Filarmonica din Bacău a cîntat la 3 mai 1958, „Sîrba moldovenească“ de Achim Stoia — cîteva minute ; la 8 ianuarie 1958, Filarmonica din Botoşani — Uvertura „Petru Rareş“ de Caudella (6 minute) ; la 4 mai 1958, Filarmonica din Cluj — Rapsodia I-a de Enescu (12 minute) ; la 5 noiembrie 1957, Filarmonica din Focşani — Rapsodia a II-a de Enescu (10 minute) ; la 28 ianuarie 1958, Filarmonica din Tg. Mureş — „Brîul“ de Paul Constantinescu (6 minute) ; la 2 decembrie 1957, Filarmonica din Oradea — „Cinci jocuri bihorene“ de Constantin Silvestri (şase minute) etc. etc. Toate aceste lucrări sînt valoroase, fără îndoială. Dar o asemenea prezenţă, de cîteva minute, a muzicii romîneşti în programele filarmonicilor este cu totul nesatisfăcătoare.

Pe de altă parte, nu poate fi socotită satisfăcătoare nici prezenţa exclusivă a muzicii romîneşti într-un concert cu caracter festiv ca cel de la 28 decembrie, anul trecut la Craiova, cînd compozitorii locali şi-au programat lucrările lor în exclusivitate.

„Cazul“ compozitorilor din Craiova este destul de interesant. Craiova e bogată în meşteşugari ai scrisului muzical, n-avem ce zice. Aşa, bunăoară, la concertul festiv amintit au fost prezentate următoarele „lucrări“ simfonice, ale căror titluri par deosebit de promiţătoare : „Poemul 1907“ (de Romeo Rădescu), „Simfonia Carpaţilor“ (de Nicolae Giulea), „Fantezia Pacea“ (de Ştefan Popovici) şi selecţiuni din opera „Iancu Jianu“ (de C. Paraschivescu)... Numai că unele lucrări ale acestor compozitori craioveni, atunci cînd au fost prezentate biroului secţiei simfonice al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., au fost respinse deoarece nu au prezentat calităţile artistice necesare promovării lor. De altfel, Romeo Rădescu şi Ştefan Popovici nu şi-au impus pînă în prezent consacrarea profesională, nu sînt încă membri ai Uniunii Compozitorilor. Noi nu avem nimic împotriva faptului ca lucrările compozitorilor din provincie să fie cîntate de filarmonicile respective, cu corectivul însă ca ele să întrunească condiţiile de realizare compatibile cu o execuţie publică.

*

In ceea ce priveşte stagiunea curentă, Filarmonica „George Enescu“ orientîndu-se după faptul că muzica simfonică şi de cameră sînt tot mai mult preţuite în rîndurile largi ale oamenilor muncii, dar că în trecut biletele la concertele simfonice ajungeau prin sistemul abonamentelor individuale în cu totul alte mîini decît ale acestora, s-a hotărît ca abonamentele să fie făcute de data aceasta numai prin instituţii, cu recomandări pentru fruntaşii în producţie amatori, pentru activişti culturali ş. a.

Nimic nu poate ilustra mai bine nivelul tot mai ridicat al oamenilor muncii decît faptul că la invitaţia pentru abonamente adresată de Filarmonica „George Enescu“ către 300 instituţii din Capitală şi chiar din regiunea Bucureşti, au fost solicitate foarte prompt 3 000 abonamente pentru concertele simfonice, cifră care depăşeşte larg capacitatea de 1 900 locuri a Ateneului — respectiv a două concerte săptămînale cu acelaşi program — de unde problema deschisă a repetării pentru a treia oară a aceluiaşi concert. Subliniem faptul îmbucurător că genul — desigur mai dificil, mai pretenţios, al muzicii de cameră — se bucură, de asemenea, de o seamă de amatori, pentru a nu mai vorbi de concertele-lecţie al căror succes este deosebit, majoritatea locurilor fiind, încă din luna septembrie, reţinute în abonament. Toate aceste elemente concrete nu fac decît să afirme creşterea unui public nou, ridicat către artă în anii revoluţiei noastre culturale.

Cercetînd programele din stagiunea muzicală 1958—1959, constatăm că ele sînt raportate la două coordonate majore : promovarea creaţiei romîneşti de valoare şi înscrierea unor lucrări de o mai sporită accesibilitate. Astfel, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, Filarmonica „George Enescu“ a programat pentru stagiunea curentă o seamă de lucrări în primă audiţie.

După concertul pentru vioară şi orchestră de Paul Constantinescu, vor fi prezentate Simfonia a III-a de Sigismund Toduţa, Simfonia a VII-a de Mihail Andricu, „Tema cu variaţiuni“ de Mircea Basarab, ş.a.

In vederea difuziunii cît mai largi a muzicii romîneşti, s-a convenit ca, în cadrul concertelor pe care dirijorii străini le vor conduce în ţara noastră, programul acestora să conţină şi cîte o piesă romînească. La rîndul lor, dirijorii romîni vor include în programele lor, atunci cînd vor merge în străinătate, o lucrare din muzica ţării respective. Ca urmare a acestei înţelegeri, am avut şi vom avea prilejul să urmărim chipul în care dirijorii Ruslan Raicev (R. P. Bulgaria) interpretează „Divertismentul rustic“ de Sabin Dragoi, Vitold Rovicky (R. P. Polonă) „Prăbuşirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn, Richard Schumacher (R. D. Germană) „Trei dansuri“ de Theodor Rogalski, John Pritchard (Marea Britanie) „Rapsodia“ de Marţian Negrea, Antonio Janigro (Republica Populară Federativă Jugoslavă) ş.a. Părerea noastră este însă că acest schimb de experienţă trebuie neapărat să atragă corolarul ca fiecare dirijor să prezinte o lucrare şi din muzica ţării de apartenenţă.

După prima audiţie a Simfoniilor a XI-a de Şostakovici şi a VIII-a de Glazunov, Filarmonica „George Enescu“ ne pregăteşte şi altele ca de exemplu „Concertul rustic“ pentru pian şi orchestră de Poulenc, „Carmina Burana“ de Karl Orff, remarcabilă lucrare simfonică pentru cor şi orchestră, Concertul mixolidian pentru pian şi orchestră de Grazina Baczewicz, Poemul simfonic „Les Djinns“ de Cesar Franck, „Metamorfoze“ de Suchon, „Simfonietta“ de Balancivadze, „Nobilissima visione“ de Hindemith, Variaţiile Simfonice de Ristic şi încă altele. Aşteptăm aceste lucrări cu legitimă curiozitate şi cu indiscutabil interes.

Intenţia conducerii instituţiei de a primeni repertoriul este evidentă şi lăudabilă.

În paralel vor fi reluate bine cunoscutele lucrări „Amurg de toamnă“ de Alfred Alessandrescu, Simfonia I-a de Ion Dumitrescu, Cantata Bucureştiului, „Prăbuşirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn, oratoriul „Sub soarele păcii“ de Hilda Jerea, poemul simfonic „Mama“ de Matei Socor, „Variaţiuni pe tema unui cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu, „Concertul pentru orchestră“ de Anatol Vieru, Simfonia a II-a (a Republicii) de Nicolae Buicliu ş.a.

Uniunea Compozitorilor a propus însă — socotind că acest lucru este indispensabil pentru cunoaşterea evoluţiei creaţiei noastre muzicale — introducerea în stagiunea curentă şi a următoarelor lucrări: O simfonie de Cuclin, Simfonia de Castaldi, Simfonia „Privelişti moldoveneşti“, Balada şi „Demoazela Măriuca“ de M. Jora, Concerto grosso de Filip Lazăr, Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu, Concertul pentru flaut de L. Feldman, Trei balade pentru voce şi orchestră de Th. Rogalski, „Concertino pentru harpă“ de Alfred Mendelsohn, poemul simfonic „Luceafărul“ de Pascal Bentoiu, Concertul pentru oboi de Theodor Grigoriu.

Situaţia la muzica de cameră, unde programele cuprind o seamă de lucrări noi, grăitoare pentru avîntul creaţiei noastre (cu deosebire a tineretului) în acest domeniu, se prezintă şi mai bine. Vor fi executate în cursul stagiunii viitoare: Şase piese pentru pian de Dumitru Bughici, Sonate pentru pian de Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Bogdan Moroianu, Sonatina pentru pian de Jodal Gabor, Şapte bagatele de Adalbert Winkler, Trio pentru vioară, clarinet şi pian de Tiberiu Olah, Cvintetul pentru suflători şi pian de Nicolae Brînzeu. În acelaşi timp sînt prezente, de asemenea, unele lucrări ale compozitorilor consacraţi: Preludiu, Fuga şi Toccata de Zeno Vancea, Cvintetul pentru coarde şi pian de Mihail Andricu ş.a. Vor mai fi prezentate în primă audiţie, piese vocale de Mihail Jora, Zeno Vancea, Mansi Barberis, Ion Borgovan, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Mircea Chiriac, Ştefan Mangoianu, Paul Jelescu ş.a.

Activitatea corului Filarmonicii se anunţă de asemenea promiţătoare. În afara concertelor de muzică clasică şi preclasică, corul va interpreta şi unele piese de largă accesibilitate cu care în cursul lunii noiembrie se va deplasa în cîteva întreprinderi. Iniţiativa ca în cursul lunii ianuarie să fie dat un concert de muzică romînească cu piese în majoritatea lor în prime audiţii, de Ioan Chirescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, Laurenţiu Profeta, Theodor Bratu, Radu Paladi, I. Totan ş.a. o socotim binevenită. Prezentarea într-o formă îngrijită a pieselor corale romîneşti şi confruntarea lor cu publicul nu pot fi decît în avantajul creaţiei noastre în acest gen.

Forurile de conducere ale muzicii au iniţiat în stagiunea curentă concerte simfonice populare, de accesibilitate mai largă şi care, cu programe bine întocmite, vor atrage noi şi noi ascultători către muzica simfonică. Cităm unele programe pe care le socotim foarte bune: Glinka (Kamarinskaia), Bizet (Arleziana), Sibelius (Vals trist), Haciaturian (Dansuri din „Gayaneh“), Marţian Negrea (Divertisment pe teme populare), Rossini („Wilhelm Tell“) — dirijor Eugen Pricope — la Bacău. Alt program: Mozart (Marş turcesc), Strauss (Povestiri din Pădurea Vieneză), Waldteufel (Valsul sirenelor), Brahms (Două dansuri ungare), Beethoven (Dansuri şi contra-dansuri) — dirijor Paul Popescu — Timişoara.

O atenţie deosebită se cere îndreptată asupra activităţii orchestrei „Barbu Lăutaru“. Această formaţie desfăşoară o activitate susţinută de difuzare a muzicii populare romîneşti. Concertele sale se bucură permanent de un numeros public — atît în Capitală cît şi în restul ţării. Dar repertoriul se cere neapărat reîmprospătat cu lucrări tipice pentru creaţia noastră populară şi cît mai valoroase din imensul tezaur folcloric romînesc. Trebuie urmărit, de asemenea, stăruitor stilul interpretărilor acestei formaţii, spiritul în care acestea sînt realizate îndeosebi de către soliştii vocali, cu atît mai mult cu cît „aria“ de manifestare a orchestrei este foarte răspîndită, largă.

Care este profilul programelor celorlalte filarmonici în stagiunea curentă?

Trebuie să arătăm cu satisfacţie că muzica romînească este înscrisă în majoritatea programelor de concert. Întrebăm totuşi dacă poate fi socotită pe deplin satisfăcătoare activitatea, sub acest raport, a Filarmonicii din Bacău, de pildă, în ale cărei programe nu erau înscrise mai de regulă decît cîteva minute de muzică romînească: C. Silvestri (Jocuri bihorene), — Vladigheroff (Hora

Staccato), Enacovici (Intermezzo), Marţian Negrea (Tarantella), Laurenţiu Profeta (Vals romantic) pentru a nu cita decît pe acestea, acoperă fiecare, la cîte un concert, sarcina prezentării creaţiei romîneşti. Este de la sine înţeles că nu e vorba nici pe departe de a fi pusă în discuţie valoarea muzicii ci numai faptul că oricare din lucrările mai sus citate nu durează decît 5—6 minute — ceea ce reprezintă, fără îndoială, mult prea puţină muzică romînească în cadrul unui concert simfonic.

Problema prezentării muzicii noastre nu este privită cu destulă seriozitate de către toate Filarmonicile din provincie. Se invocă totdeauna spre a se justifica absenţa unor lucrări simfonice mai importante din programe, fie greutatea lor de execuţie, fie lipsa materialului de orchestră etc. etc. Crede însă dirijorul Liviu Florea, de exemplu, de la Filarmonica din Satu Mare, care cu mult curaj ca şi cu candoare a înscris în programele concertelor sale nici mai mult nici mai puţin decît Simfoniile a IX-a de Beethoven, „Fantastica“ de Berlioz, cea în re minor de César Franck şi a III-a de Brahms etc., că asemenea lucrări sînt mai uşor de realizat decît oricare din lucrările compozitorilor noştri? Conducerea Filarmonicii din Satu Mare (Liviu Florea) a acceptat programul cu recomandările minimale ale Ministerului, fără însă a-l îmbogăţi cu nimic, ceva mai mult, nu îl realizase nici pe acela, integral.

Apreciind faptul că tinerilor dirijori li se acordă o mare încredere, socotim totuşi că realizarea anumitor programe mai dificile s-ar cere permanent verificată de forurile noastre superioare de îndrumare artistică.

Tinerii dirijori trebuie să aibă permanent în faţă exemplul celor mai vîrstnici, în frunte cu maeştrii George Georgescu, Alfred Alessandrescu şi Constantin Silvestri care sînt fervenţi propagatori ai creaţiei muzicale romîneşti.

În stagiunea 1958—59, o seamă de tineri interpreţi au fost programaţi ca solişti ai concertelor simfonice la filarmonicile din ţară. Este încă o bună măsură. Ea va stimula energiile, va fortifica sentimentul de răspundere al acestora. Şi dacă nici unul nu a preparat pentru stagiunea curentă o lucrare romînească, credem că nu vor întîrzia să o facă în cea viitoare.

Pentru ca prezentarea lucrărilor romîneşti, unul din obiectivele de prim plan ale activităţii filarmonicilor, să fie realizată cu cît mai multă eficienţă, este necesar ca secretariatele filarmonicilor să se îngrijească totdeauna din vreme de materialele de orchestră, înlăturînd astfel pretextul lipsei acestora.

Compozitorii în cauză trebuie să caute, pe cît este cu putinţă, să participe la repetiţii şi audiţii în scopul îndrumării execuţiei şi îndreptării eventualelor erori. (Deseori compozitorii nu sînt de văzut în sălile de concert nici măcar atunci cînd se execută lucrările lor).

Ar fi de dorit de asemenea, ca fiecare cronicar muzical care activează în presa centrală, să se deplaseze cel puţin odată pe lună şi la filarmonicile din ţară, referind scrupulos asupra celor constatate. Înşişi dirijorii ar trebui să facă dări de seamă cît mai complete şi cu sentimentul unei răspunderi serioase despre eventuale dificultăţi întîmpinate în execuţia unor lucrări, despre chipul în care acestea au fost primite de public şi despre tot ceea ce cred că poate ajuta la popularizarea muzicii noastre. Sînt sarcini de onoare care vor contribui simţitor la promovarea creaţiei romîneşti.

De la Uniunea Compozitorilor

La 28 octombrie, subsecţia de muzică pentru fanfară a organizat la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. un cenaclu în cadrul căruia au fost audiate trei lucrări de proporţii mari, scrise special pentru fanfară şi anume „Suita nr. 6“ de Mihail Andricu, „Rapsodia în formă de variaţiuni şi fugă pe un cîntec popular“ de Zeno Vancea şi „Uvertura festivă“ de Mircea Chiriac, cea de-a doua piesă fiind interpretată pe viu de către Fanfara reprezentativă a M.F.A. dirijată de cpt. Sîrghie Gheorghe.

În discuţiile care au urmat, s-a relevat necesitatea creării unui repertoriu bogat şi valoros pentru asemenea formaţii instrumentale ale căror posibilităţi expresive şi de execuţie sînt foarte mari, subliniindu-se în acelaşi timp, importanţa acestora în procesul de educare artistică a păturilor largi de iubitori de muzică.

Subsecţia de muzică de masă, corală şi pentru copii a prezentat, cu concursul corului Uniunii Compozitorilor dirijat de Nicolae Rădulescu, în cenaclul din 4 noiembrie un număr de cîntece de masă — toate în primă audiţie — scrise în ultima vreme de compozitorii Ioan Chirescu, Hilda Jerea, Constantin Palade, Ion Totan, Theodor Bratu, Emil Lerescu, Gheorghe Danga, Gheorghe Bazavan, Vasile Timiş, Zaharia Popescu. În aceste lucrări a fost abordată o tematică variată, închinată lui Lenin, Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, izbînzilor Partidului, vieţii şi muncii constructorilor socialismului din patria noastră, luptei pentru pace şi mişcării de eliberare naţională din ţările coloniale, prieteniei între popoare.

Majoritatea vorbitorilor au subliniat în timpul discuţiilor frumoasele succese obţinute în acest important gen muzical, de mare accesibilitate, arătînd că în piesele ascultate se observă efortul şi preocuparea creatorilor noştri de a realiza o cît mai înaltă expresie artistică, capabilă să satisfacă pe deplin cerinţele unui adevărat cîntec de masă. S-au făcut apoi unele obiecţii referitoare la textele cîntecelor în care deşi este prezentă o tematică axată pe realităţile zilelor noastre, ele nu reuşesc întotdeauna să impresioneze, să convingă direct şi puternic pe ascultător, fapt care se repercutează şi asupra muzicii chiar dacă aceasta este reuşită. S-a arătat că textele destinate cîntecelor de masă trebuie să prezinte, într-o formă concentrată, imagini plastice, clar conturate, capabile să mobilizeze prin forţa lor pe cei care le ascultă.

Unde ne aflăm cu cîntecul de masă?

de **HILDA JEREA**

În ultimul an, interesul vieţii muzicale pentru problemele de creaţie şi difuzare a muzicii de mase a crescut simţitor. Numeroase au fost acţiunile întreprinse de către diferite instituţii în intervalul ce s-a scurs, pentru a da un nou impuls activităţii din acest domeniu. Printre aceste acţiuni putem enumera : prezentarea de noi cîntece de masă în cadrul cenaclelor Uniunii Compozitorilor, îmbunătăţirea emisiunilor de cîntece la Radio (şi reluarea în cadrul programelor a „Cîntecului Săptămînii), editarea în foi volante a celor mai valoroase cîntece precum şi scoaterea unor broşuri de largă popularizare, publicarea în suplimentele revistei „Muzica" a celor mai noi cîntece, stabilirea unui contact mai organizat cu principalele ansambluri pentru asigurarea unei mai bune propagări a muzicii de mase şi, însfîrşit, instituirea diferitelor concursuri de creaţie, care au dat un nou imbold creatorilor : concursul Ion Vidu, C.C.S. etc.

De asemenea, se poate spune că un interes deosebit l-a stîrnit la timpul său şi referatul „Pentru o nouă înflorire a cîntecului de masă" —elaborat de către organizaţia de partid a Uniunii Compozitorilor, însuşit de secţia muzicii de mase (publicat în revista „Muzica" nr. 2, 1958).

După cum se vede, putem observa o mai mare activitate în această direcţie, atît în ceea ce priveşte efortul colectiv al compozitorilor de a ridica pe o nouă treaptă calitativă această creaţie, cît şi străduinţa organelor de resort pentru a intensifica propagarea şi difuzarea muzicii de mase. Totuşi, dacă se constată o înviorare în ceea ce priveşte muzica de mase şi corală în ansamblul ei, considerăm încă nesatisfăcătoare slaba atenţie care se acordă unui gen atît de important cum este cîntecul de masă-manifest ; este vorba de acea melodie simplă, directă şi dinamică, destinată a fi preluată din gură în gură şi purtată departe, ca prin forţa ei mobilizatoare, să însufleţească oamenii, pentru a electrifica sate, pentru a clădi şcoli şi uzine noi, pentru a gospodări în colectiv ogoarele ţării.

Asemenea cîntece nu apar în măsura dorită. Cenaclele organizate de către biroul secţiei de mase au demonstrat că atenţia compozitorilor se îndreaptă cu precădere asupra unui repertoriu destinat ansamblurilor profesioniste, uitînd aproape cu desăvîrşire de sutele şi miile de formaţii amatoare care există şi răsar mereu în toate colţurile patriei noastre. Acestea au nevoie de cîntece simple şi emoţionante, care, datorită forţei lor melodice, pot fi cîntate şi la unison, fiind astfel preluate cu o mare rapiditate.

Unii compozitori au manifestat o vădită îngrijorare faţă de cerinţele insistente de a se crea cîntece la unison, temîndu-se ca nu cumva cuceririle dobîndite în ultimii ani în tehnica muzicii corale să-i ducă „înapoi" la cîntecul unison. Credem că aici nu există prilej de îngrijorare. A încuraja una din laturile muzicii de mase, nu înseamnă nicidecum a anihila sau ştirbi autoritatea şi dreptul la existenţă al tuturor celorlalte ramuri ale ei. Cîntecul la unison trebuie şi poate să coexiste alături de muzica corală de forme mai complexe, în bună vecinătate cu prelucrările de muzică vocală populară şi în front comun cu poemele corale şi cantatele.

Toate împreună constituie multiple şi puternice instrumente de educaţie socialistă a poporului muncitor.

*

Tabloul muzicii de mase şi corale din ultimii ani ni se înfăţişează în vădit progres. Creaţia noastră s-a îmbogăţit cu noi piese valoroase, poeţii şi compozitorii au abordat subiecte mai variate, pătrunzînd mai curajos în adîncul fenomenelor realităţii contemporane. Din aceste cîntece se desprind trăsături ale noului, un caracter mai comunicativ, izvorăşte personalitatea individuală a creatorului, se conturează un stil propriu.

Aceste caracteristici s-au desprins mai cu seamă în ultimele cenacle din creaţiile unor compozitori ca : Ioan D. Chirescu, Gheorghe Bazavan, Theodor Bratu, Radu Paladi, Laurenţiu Profeta, Vasile Timiş. A crescut şi răspunderea personală a creatorilor faţă de produsul muncii lor artistice. La aceasta a contribuit şi părăsirea de către comisiile de creaţie a sistemului de „tutelă", lăsînd compozitorilor cîmp liber pentru dezvoltarea propriei lor personalităţi creatoare şi punînd în discuţia şedinţelor de creaţie, nu amănunte privind tehnica corală, ci mai mult probleme principiale de orientare, tematică, stil, destinaţie a muzicii. Majoritatea compozitorilor şi scriitorilor au înţeles că faţă de avîntul neîncetat pe care îl iau arta şi literatura în ţara noastră, faţă de creşterea continuă a gustului artistic al maselor, creaţia de muzică de mase şi corală nu poate rămîne la nivelul la care se afla, de pildă, acum 10 ani. Ea trebuie să se întemeieze pe gustul muzical educat al maselor populare care au învăţat să aprecieze un cîntec ascultat la radio sau la concert şi să se folosească de argumentele necesare pentru a-l îmbrăţişa sau a-l respinge. Cu toate aceste evidente progrese, nu putem să nu revenim şi să stăruim asupra lipsurilor care mai există în crearea cîntecului de masă simplu şi mobilizator, cu alte cuvinte în făurirea acelui model „care să spună mult în puţine cuvinte“.

*

Printre problemele care frămîntă pe compozitorii noştri sînt acelea ale izvoarelor de inspiraţie şi materialului de studii, precum şi a informării privind originea şi dezvoltarea cîntecului de masă în general.

De unde îşi trage seva acest cîntec şi la care anume elemente poate el apela pentru a-şi lărgi făgaşul ?

1) Avem în primul rînd o bogată tradiţie muzicală a compozitorilor noştri înaintaşi, reprezentată prin : Dumitru Kiriac, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, George Dima, Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, Teodor Teodorescu ş. a., care au creat cîntece de un mare răsunet popular.

2) Un izvor însemnat îl constituie valorificarea cîntecului de luptă al clasei muncitoare din ţara noastră, creat în timpul anilor de jertfe şi prigoană. Asemenea cîntece, variate ca tematică şi inspiraţie, s-au născut în închisori, în mine, în luptele greviste.

3) S-a format o mare tradiţie a cîntecului de masă sovietic. Poporul rus a dat naştere nenumăratelor melodii, înainte şi după Revoluţia din Octombrie, în care şi-a cîntat lupta sa eroică şi, mai tîrziu, avîntul construcţiei noi. Experienţa cîntecului revoluţionar sovietic călăuzeşte activitatea compozitorilor progresişti din întreaga lume, graţie largii circulaţii pe care a căpătat-o.

4) Nu trebuie neglijată informarea compozitorilor noştri asupra dezvoltării muzicii de mase în celelalte ţări de democraţie populară. Cunoaşterea acestei creaţii poate prilejui un interesant schimb de experienţă creatoare.

5) Am lăsat la urmă cel mai important tezaur, din care descoperim neîncetat noi şi variate mijloace de exprimare : comoara muzicii noastre populare.

Puternica şi rodnica înflorire a culturii în ţara noastră — cultură socialistă în conţinut, naţională în formă — avînd ca bază izvoarele populare, a îndemnat pe muzicienii noştri, compozitori, folclorişti, muzicologi, critici muzicali, să studieze temeinic şi consecvent problemele caracterului popular, căile şi perspectivele dezvoltării sale. Ei au încercat să dezvăluie cît mai complet sensul folclorului, să demonstreze forţa şi specificul lui precum şi influenţa lui tonică asupra muzicii culte.

Conducîndu-se în munca lor de creaţie după principiile realismului socialist, muzicienii noştri au înţeles că trebuie să folosească muzica populară ca bază a creaţiei lor pentru că tocmai în aceasta sînt fixate şi consolidate trainic trăsăturile spirituale ale facturii psihice a poporului nostru, sînt create portretele sale caracteristice. Pe lîngă aceasta, melodia populară, completă prin ea însăşi, este un model viu pentru valabilitatea şi forţa pe care o pot conţine cîntecele de masă.

Mai există însă compozitori care, fie că nu apreciază îndeajuns comorile folclorului, fie că-l ocolesc cu tot dinadinsul din teama de a nu se situa pe o linie „uniformizantă“ şi „nivelatoare“ de creaţie, practică o artă ruptă de popor, de profilul său naţional. Ei consideră poate că izvorul creaţiei populare a secat sau că este o sursă „depăşită“ în actualele împrejurări.

Pe cine trebuie să convingem că tezaurul popular nu cunoaşte posibilitatea epuizării melodiei ? Că el trăieşte, serveşte şi se primeneşte, că este veşnic tînăr, ca însăşi viaţa ? Şi apoi, nu este sortită pieirii arta aceluia care declară că poporul său nu mai este capabil de a crea, de a cînta în limba sa, de a se reconstitui pe sine şi de a reconstitui istoria sa prin cîntecele sale ?

Iată deci un drum deschis, care aşteaptă să fie străbătut, o cerinţă care trebuie studiată şi împlinită : acţiunea reciprocă dintre muzica populară şi muzica de mase.

*

Un element foarte important în cristalizarea fizionomiei cîntecului de masă contemporan este caracterul său determinat şi puritatea de gen. Uneori, comisiile, editurile, criticii muzicali, se întîlnesc cu modele care nu pot fi denumite nici marşuri, nici cîntece lirice, nici romanţe. Pe altă parte, pe aceeaşi linie a impurităţii de gen, se înscriu şi cîntecele în gen de estradă care folosesc un limbaj şi un stil prea apropiat de genul distractiv uşor.

Pentru aceste creaţii a devenit tipică o amalgamare a genurilor, un oarecare stil de cameră, care duce la lipsa unei destinări precise. Din această pricină aceste cîntece suferă de lipsa unei forţe comunicative, sincere, sînt lipsite de caracterul cantabil al melodiei, atît de necesar cîntecului de masă, sînt greu de memorat.

Pentru a crea un cîntec de un răsunet larg, pentru ca acesta să trăiască o viaţă cît mai lungă, este nevoie de o muncă tenace de şlefuire a intonaţiilor ; de asemenea, este necesar să reflectăm asupra caracterului concret al imaginilor muzicale, să ne gîndim la simplitatea mijloacelor de exprimare şi la justificarea folosirii lor. Pentru a îmbrăca melodia într-un veşmînt armonic firesc şi pentru a găsi apoi aranjamentul coral cel mai potrivit ei, trebuie să ne convingem mai întîi că cele 16, 24 sau 32 de măsuri ce reprezintă cîntecul, sînt cu adevărat expresive şi desăvîrşite, că melodia în sine convinge şi emoţionează. Muzica romînească de mase a creat în decursul celor 14 ani de existenţă a regimului de democraţie populară, cîntece care prin valoarea lor educativă şi estetică şi-au cucerit un loc preţios în inima poporului.

Ele au intrat repede în repertoriile tuturor formaţiilor profesioniste şi de amatori din ţară iar unele din ele, prin interesul deosebit pe care l-au stîrnit, şi-au luat zborul şi dincolo de hotarele ţării.

În aceşti 14 ani, oamenii muncii au avut prilejul să asculte şi să cînte cu bucurie multe cîntece de masă care le-au înaripat simţămintele şi efortul lor constructiv. La crearea acestor melodii au contribuit numeroşi compozitori ca : I. Chirescu, V. Popovici, Gh. Danga, Al. Mendelsohn, M. Socor, R. Paladi, M. Vescan, H. Schwartzman, Constantin Pallade, E. Roman, A. Vieru, T. Bratu, L. Profeta, V. Timiş şi mulţi alţii. Din păcate, creaţia din domeniul muzicii de mase nu este studiată, analizată, şi nu se trag concluzii generalizatoare asupra experienţei celor mai valoroşi compozitori. În general, creatorii de cîntece şi-au luat ca punct de plecare limbajul muzicii populare. Fie că o citează direct pe aceasta, fie că inventă în spiritul ei, compozitorii noştri conservă totodată cele mai valoroase tradiţii spirituale ale moştenirii noastre, folosesc fără teamă de a fi „impuri“ intonaţiile universal valabile ale cîntecului revoluţionar şi se străduiesc să se afirme într-un stil propriu. Dacă la creaţia valoroasă a acestora s-ar adăuga aportul artistic mai susţinut al unor compozitori ca Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Sabin Dragoi, Marţian Negrea, Sigismund Toduţa, Achim Stoia ş. a. activi în celelalte secţii, care prin talentul şi bogata lor experienţă ar putea făuri înalte modele de cîntece de masă de toate tipurile, exemplarele de maculatură muzicală, produsele de valoare scăzută, lipsite de nivel artistic, care, din păcate, încă mai există, s-ar elimina de la sine din circuitul muzicii de mase.

De asemenea, trebuie să remarcăm cu nelinişte, ca şi în anii din urmă, slabe atrageri de noi cadre de tineri compozitori care se angajează să militeze în arta cîntecului de masă. O vină în această situaţie o poartă şi clasele de compoziţie ale Conservatoarelor noastre, care nu arată suficientă atenţie muzicii de masă. Unii tineri talentaţi care reuşesc pe deplin în formele mari instrumentale, atunci cînd abordează cîntecul cu conţinut agitatoric, se dovedesc a fi stîngaci, greoi. Apare astfel o curioasă contradicţie între serioasele cunoştinţe academice ale unui absolvent şi greutatea pe care o întîmpină în rezolvarea cerinţelor practice ale vieţii muzicale cum ar fi, în cazul de faţă, crearea unei muzici de un puternic caracter politico-educativ. Tineri ca D. Capoianu, P. Bentoiu, A. Stroe, D. Popovici, St. Mangoianu, T. Olah ş. a. care au creat lucrări valoroase în genul muzicii de cameră, simfonice, de film, nu se apropie de această ramură importantă a muzicii educative, cu toate că tocmai ei, ca tineri cetăţeni ai patriei noastre, caracterizaţi prin elan şi putere de însufleţire, ar trebui să fie printre primii activişti în acest domeniu, contribuind cu forţele lor la strădania colectivă pentru aducerea unui suflu reînnoitor în muzica de mase.

Alţi tineri creatori ca : Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, care în trecut au reuşit să se afirme pe această linie, de mult timp nu şi-au mai pus puterile la încercare pentru a dărui maselor un tovarăş de muncă şi de viaţă — un cîntec bun ! În schimb au rămas fideli acestei misiuni de educare tineri ca : Radu Paladi, T. Bratu, Laurenţiu Profeta, V. Timiş, Sergiu Sarchizov, Dumitru Bughici, G. Derieţeanu ş. a.

Este de datoria secţiei de muzică de mase să acorde o neîntreruptă atenţie atragerii şi interesării tineretului pentru acest factor important în educarea artistică a maselor largi. Trebuie să accentuăm şi asupra necesităţii întăririi colaborării dintre poeţi şi compozitori. Numeroasele cupluri creatoare care s-au format după 23 August în istoria cîntecului de masă romînesc, obişnuiesc să acţioneze numai atunci cînd se lansează o „campanie“. Se poate remarca că şi printre maeştrii poeziei mai sînt unele vîrfuri scriitoriceşti care, fie că nu s-au familiarizat cu legile genului respectiv, fie că-l consideră o latură minoră a creaţiei, sînt absente de la această misiune de educare patriotică a omului. În schimb, autori mai puţin talentaţi sau chiar simpli meşteşugari ai cuvîntului, îşi promovează cu sîrguinţă versurile, iar uneori compozitorii, lipsiţi de adevăratele poezii, se văd obligaţi să recurgă la aceste produse de calitate scăzută.

S-ar mai putea reproşa compozitorilor de cîntece de masă că uneori — chiar în faţa unei poezii bune — dovedesc o muncă superficială faţă de text. Există cazuri de nepotrivire flagrantă între text şi muzică, alteori momentul culminant din text nu corespunde cu cel din muzică, iar cuvîntul poetic nu capătă o oglindire muzicală veridică, pierzîndu-şi sensul. Activitatea componistică în domeniul muzicii de mase nu este suficient orientată şi din cauza lipsei aproape totale a literaturii muzicale teoretice despre cîntec.

Nu este nevoie să vorbim prea mult despre rolul pe care trebuie să-l aibă critica muzicală în viaţa tuturor secţiilor Uniunii Compozitorilor precum şi în afara ei. Constatăm însă, cu părere de rău, că criticii, muzicologii şi folcloriştii noştri vin rareori să participe şi să ajute desfăşurării activităţii secţiei noastre şi apar insuficient de activi ca iniţiatori ai unor dezbateri. Activitatea lor continuă să fie izolată. Între criticii muzicali şi compozitorii de muzică de mase nu se leagă prietenii bazate pe o atitudine conştientă faţă de caracterul comun al sarcinilor şi răspunderii egale ce o poartă faţă de menirea muzicii de mase. Sînt încă neaprofundate criteriile în aprecierea creaţiei de cîntece ; critici muzicali ca Zeno Vancea, Andrei Tudor, Vasile Cristian, Mihai Rădulescu, Radu Gheciu şi mulţi alţii, nu fac analiza cîntecelor sau broşurilor noi care apar în editurile muzicale, nu se interesează de evoluția muzicii de mase. Nu se poate aminti de nici un articol de critică din ultimul timp, care să ajute compozitorilor să-și dea seama de lipsurile dintr-un cîntec sau altul. De ce colegii noștri critici nu se hotărăsc să facă din cînd în cînd o analiză cu adevărat științifică, estetică, vreunui cîntec valoros? Sau un studiu critic asupra unui cîntec slab, conținînd unele lipsuri tipice? Incontestabil că din acest punct de vedere o parte din vină o poartă revista „Muzica"; în paginile ei întîlnim prea rar articole care pun în discuție probleme ideologice și estetice, menite să ajute compozitorilor în găsirea celor mai eficiente metode pentru realizarea sarcinilor de creație în acest gen.

*

Secției de muzică de mase și corale îi revine sarcina permanentă de a-și dezvolta formele de lucru, apropiindu-le de caracterul unor discuții ideologico-profesionale vii, făcînd ca fiecare manifestare a ei să fie atrăgătoare și folositoare. Compozitorii trebuie să manifeste interes pentru cenaclele secției și frecventarea lor să devină pentru ei o necesitate imperioasă. În secție trebuie să existe o adevărată atmosferă tovărășească, de atenție prietenească față de munca fiecărui participant al colectivului, care la rîndul său, trebuie să se considere angajat în munca de sprijinire a secției.

Răspîndirea cu succes a cîntecului de masă depinde și de buna organizare a muncii propagandistice dusă de Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii și direcția muzicii a Radiodifuziunii, de edituri, de presă precum și de popularizarea largă pe care trebuie s-o facă ansamblurile. Editura Muzicală lucrează într-un ritm destul de lent, atît în ceea ce privește editarea colecțiilor de cîntece cît și a celor scoase în foi volante. Procesul de tipărire a unui cîntec — în special cînd este vorba de unul foarte necesar într-o anumită etapă — n-ar trebui să se prelungească atît de mult.

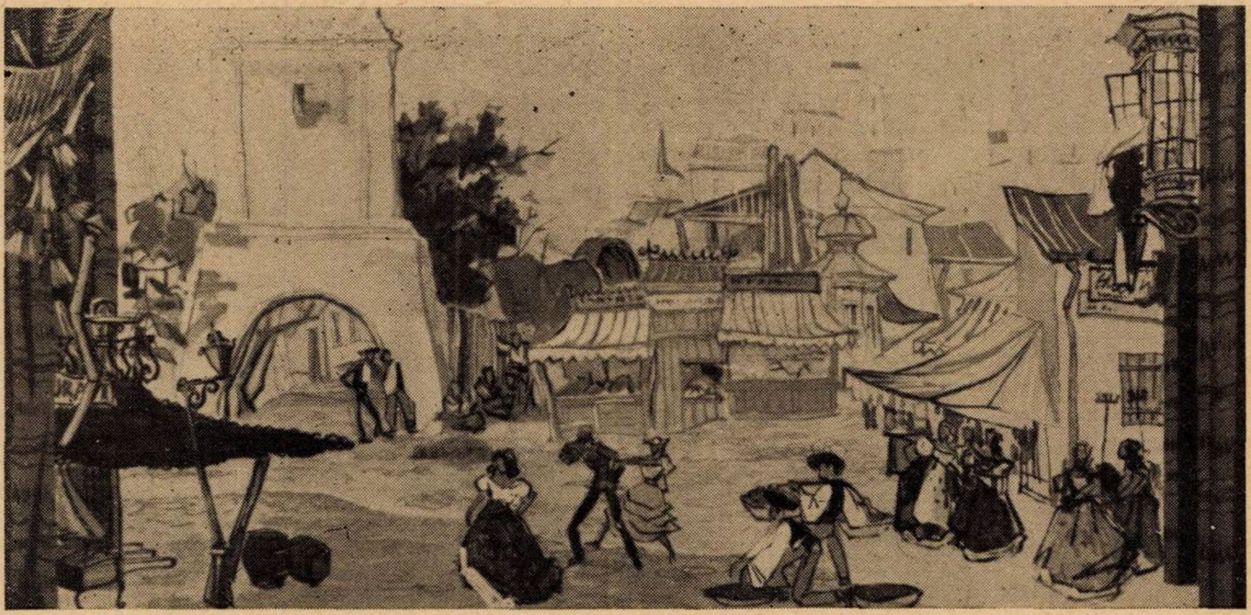
Radioul și televiziunea reprezintă cel mai puternic mijloc de propagandă muzicală. Dar Direcția muzicală Radio nu manifestă întotdeauna acel spirit de operativitate necesar; cîntecele noi, reușite, se imprimă cu greutate, iar după imprimare mai trece un timp îndelungat pînă la înscrierea lor în cadrul emisiunilor. Tînăra și atractiva noastră televiziune este aproape absentă de la sarcinile ce-i revin, cu mijloacele-i specifice, îndeajuns de variate, pe linia desfășurării cîntecului de masă.

Compozitorii care activează în genul creației de cîntece de masă — precum și toți ceilalți — trebuie să reia practica din anii trecuți, de contact direct cu muncitorii din fabrici și uzine, cu ostașii, cu tineretul, cu țăranii colectiviști. În prezent, aceste legături sînt foarte slabe. Lucrurile trebuie astfel organizate încît deplasările creatorilor, în scopul de a studia viața oamenilor muncii, să fie făcute nu în urma invitațiilor speciale, ci permanent și la dorința proprie, dintr-o cerință interioară, pornită din inimă.

Inițierea de către conducerea Uniunii Compozitorilor a unui ciclu de audiții muzicale destinate oamenilor muncii, ca rezultat al străduințelor ei de a găsi un contact rodnic cu muncitorii, este un lucru prețios pentru strîngerea legăturilor de prietenie între compozitori și masele largi de iubitori ai muzicii. Continuînd și dezvoltînd aceste relații, creatorii se vor apropia desigur din ce în ce mai mult de gustul și necesitățile artistice ale poporului, înțelegînd astfel mai adînc în ce fel trebuie educate milioanele de oameni simpli din țara noastră, care sînt dornici să-și însușească o cultură înaintată.

Muzicienii noștri — creatori, interpreți, profesori — fac parte din frontul larg al revoluției culturale. Partidul clasei muncitoare a creat condiții înfloritoare de dezvoltare a oamenilor talentați care doresc să aducă un aport la propășirea unei culturi noi socialiste. Datoria noastră, a celor mai vîrstnici sau mai tineri, este să răspundem prin cuvîntul pe care-l avem de spus în educarea milioanelor de oameni simpli din Republica Populară Romînă.

Față de acești ziditori ai vieții noi, avem obligația patriotică de a le dărui mereu noi și noi cîntece, care să nu rămînă în urma vieții, ci să le istorisească, cu emoție și putere de convingere, despre lupta lor, despre faptele lor însuflețite de nădejdi și bucurii, să le dea imbold spre noi realizări.



PREMIERĂ LA T. O. B.:

„La piaţă“ de Mihail Jora

de MARIANA DUMITRESCU

Cînd exact acum 30 de ani scria baletul „La piaţă“, Mihail Jora dorea nu numai să-şi exprime gîndurile muzicale în mişcare şi în culoare, ci şi să creeze un balet cu adevărat romînesc.

În articolele sale de presă, el milita mai de mult pentru baletul nostru, înţelegînd prin aceasta : „... o artă coregrafică făurită de dansatori romîni, pe muzică scrisă de compozitori romîni, pe subiecte din viaţa romînească, pe mişcări şi ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare romîneşti...“

Acest vis al său de a vedea pe scenele noastre realităţi ale patriei, tratate prin mijloace specifice artei noastre naţionale, a devenit fapt, o dată cu reprezentarea acestui balet, scris în anul 1928 şi jucat pentru prima oară la 17 martie 1932, pe scena Operei Romîne din Bucureşti.

Sînt trei decenii de la apariţia acestui prim balet romînesc, în forma unui spectacol autonom şi închegat.

„La piaţă“ a fost urmat în răstimpuri rare de baletele „Taina“ de Mihail Andricu, „Nunta în Carpaţi“ de Paul Constantinescu, „Iris“ de Nottara, „Demoazela Măriuţa“ şi „Cînd strugurii se coc“ de Mihail Jora, „Priculiciul“ de Zeno Vancea, „Harap alb“ şi „Călin“ de Alfred Mendelsohn şi „Haiducii“ de Hilda Jerea.

E adevărat că mapele maestrului Andricu mai conţin un „Luceafăr“ şi o „Cenuşăreasă“, că Gheorghe Dumitrescu a scris o „Mioriţă“ în 1948 şi că Mihail Jora aşteaptă luminile rampei pentru „Curtea veche“.

Dar bilanţul acestor 30 de ani de balet romînesc e sărac.

Nu e în intenţia sumarei cronici de faţă să analizeze de ce acest gen atît de popular al muzicii reprezentate numără atît de puţine adeziuni ale compozitorilor noştri.

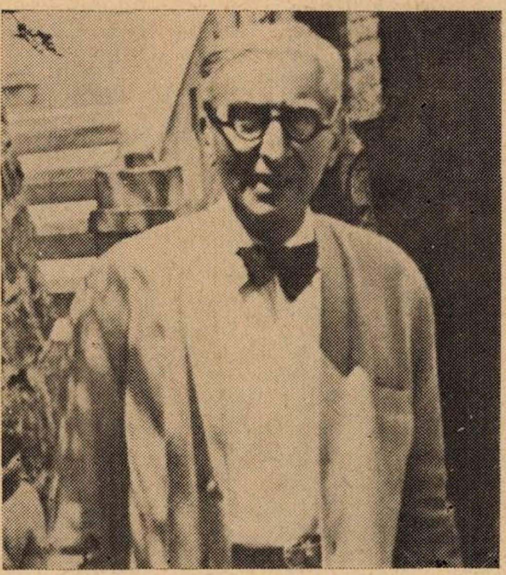
S-ar putea să fie de vină lipsa de librete, mai degrabă decît lipsa de tradiţie, întrucît, în ceea ce priveşte folclorul nostru, mimele şi dansurile populare romîneşti conţin comori neexploatate încă, iar exemplul viu al lui Mihail Jora ar fi putut stîrni în ultimele decenii o mişcare mai vie a muzicienilor noştri, în spre acest gen.

Oricum, „La piaţă“ a deschis un drum şi astăzi chiar, din perspectiva celor 30 de ani ce s-au scurs de la apariţia ei, această lucrare îşi păstrează încă prospeţimea, forţa evocatoare şi emoţia sinceră pe care le-a avut odinioară.

Libretul pare, în ultimă analiză, un pretext. Un pretext pentru construirea din mici episoade, a unui tablou viu. Din frînturile colorate ale unor dansuri de caracter se încheagă pe traiectul unei jumătăţi de oră mozaicul scînteietor al unui personaj unic : „piaţa“.

În piaţă se pot petrece multe lucruri : în timp ce oltenii îşi rotesc robustele cobiliţe printre movilele de roade, chivuţele se ceartă pentru vreun chilipir, un băietan defilează pe lîngă nările înfometate ale precupeţilor un coş cu covrigi calzi, un neguţător îşi rînduieşte mărgelele şi năframele în palele vîntului de dimineaţă, o bucătăreasă cîrnă şi înfoiată a pornit după gîşte şi pepeni, cu ordonanţa „domnului colonel“ şi aşa mai departe.

Peste această zarvă, tratată muzical şi coregrafic pe latura ei comică, flutură la un moment dat, un conflict, ca o adiere dramatică : o ţigancă florăreasă îşi întrebuinţează toate farmecele pe lîngă un plutonier (de altfel logodit şi logodnica fiind de faţă), pentru a-l seduce şi a căpăta în dar de la el un şal înflorat, agăţat pe rafturile unei dughene de mărunţişuri.



În timp ce naiva logodnică a plutonierului e scoasă din scenă de prietenele florăresei, care vor cu tot dinadinsul să-i „ghicească“ în palmă, eroina, Chiva, pe rînd felină şi frenetică, dansează pentru plutonier, cerîndu-i cu insistenţă şalul.

Plutonierul n-are bani. Chiva însă pornită ia năframa din raft şi îşi continuă jocul, dispărînd chiar la un moment, în zarva pieţii.

Neguţătorul e desperat şi dă alarma ; apar tradiţionalii poliţişti, dar plutonierul, sedus de frumuseţea Chivei, cavaler, o răpeşte din mîinile sergenţilor şi fuge cu ea în braţe, urmăriţi fiind de tot norodul din piaţă ; în urma lor, logodnica neconsolată în faţa trădării, leşină pe o tarabă cu varză.

În piaţa golită, un chefliu între doi lăutari, înconjoară scena, în acordurile duioase şi groteşti ale unui ţambal şi ale unei viori obosite.

Un şir de pretexte dansante, admirabil sudate, în care comicul şi culoarea locală freamătă deopotrivă în muzică, în scenariu, în coregrafie, în costume şi în măştile interpreţilor.

Despre muzica acestui balet, s-a scris la timp; a fost recenzată, cîntărită şi apreciată unanim. Vom releva aci calităţile ei scenice, deosebita-i plasticitate, realismul, puterea ei de caracterizare psihologică, socială şi morală, a personajelor şi a ambianţei generale.

Mihail Jora întrebuinţează în baletul „La piaţă“, toate mijloacele de pătrundere şi redare muzicală a mişcărilor de ansamblu şi a tipurilor prezentate în scenă : de la lirismul descriptiv al uverturii, încărcat de arginturile celestei şi ceţile harfei, în care dimineaţa de toamnă e evocată de un stubtil aparat orchestral, trecînd prin caricaturalul „rumbei ca la moşi“, în care plutonierul şi logodnica lui se definesc în mişcare, şi ajungînd la senzualitatea impulsivă, ce caracterizează dansul Chivei.

Într-o pagină a partiturii, întrebuinţează onomatopee în orchestră, pentru a însoţi intrarea în scenă a cornurilor sau a porumbilor fierţi, într-altă pagină soarele răsare pe un motiv de cvinte, beţivul se clatină pe un staccato al unui fagot solist, „rumba“ se încheagă muzical, subliniată de sincope, cromatisme şi armonii stridente, şi pe alocuri fraza muzicală deodată lirică, devine fluidă, se însoţeşte cu armonizări modale şi sinuoasă, cantabilă, zugrăveşte sufletul pătimaş al florăresei.

Melodicitatea şi caracterul intonaţional romînesc, unite cu o deosebită tehnică a construcţiei numerelor coregrafice, şi cu o mare forţă picturală, ni se par calităţile esenţiale ale acestei muzici, pe cît de rafinată pe atît de accesibilă.

Şi am mai putea sublinia că materia muzicală a acestui balet e aproape în întregime clădită pe *efecte comice.*

Caricatura muzicală colorează totul : mimica, pantomima, mişcarea, acţiunea însăşi.

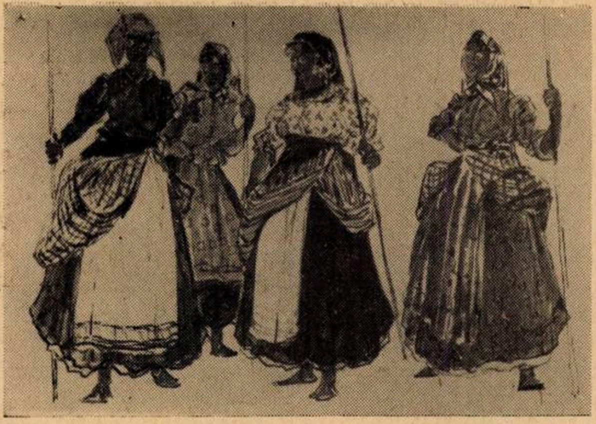
Intenţia glumeaţă şi satirică a compozitorului ne face să înţelegem că dincolo de pretextele descriptive există în acest balet o demonstraţie şi un sîmbure moralizator, o atitudine activă a artistului faţă de eroii şi acţiunea operei sale.

În sensul acesta, „La piaţă“ e mai mult decît o frescă, e o prezentare critică a unor aspecte din realitate, îmbrăcate pe alocuri în haina ridicolului şi tratate cu mijloacele expresive ale comicului : grotescul, burlescul, caricatura, aceste feţe ale rîsului, care demascînd, moralizează.

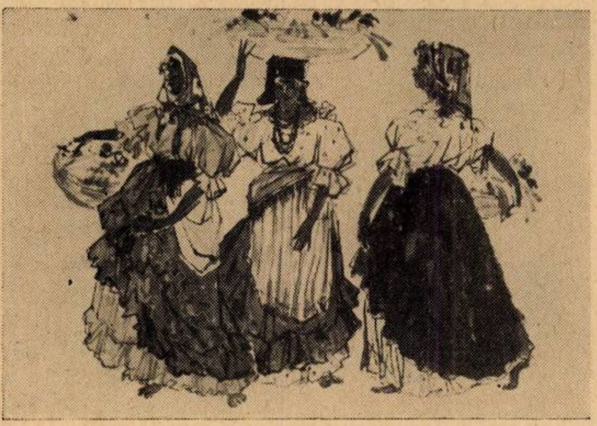
Astfel, „Piaţa“ părăseşte galeria baletelor pur descriptive, apropiindu-se de tipul baletelor a căror dramaturgie propune un mesaj, balete de care scenele noastre au atîta nevoie.

Pentru a discuta spectacolul, vom sublinia întîi realizarea excepţională a maestrei de balet Tilde Urseanu, care a condus scenariul coregrafic într-un ritm trepidant, slujind întrutotul elementele lui dinamice, nelăsîndu-i nici un punct mort, nici o penumbră. A construit dansurile de ansamblu, cu aceeaşi ştiinţă a desfăşurării gradate şi crescînde, cu care a condus şi numerele solistice.

Relevăm ca deosebit de sugestive şi realizate : „dansul chivuţelor“ (în care Clara Volini a excelat în pantomimă şi vervă), „dansul celor doi ţigănuşi“ (în care Petrov din distribuţia a doua a realizat o excelentă performanţă), „rumba ca la moşi“ care au prilejuit atît figuraţiei cît şi Sandei Orleanu şi lui Stere Popescu (logodnica



Chivuțe



Florărese

și plutonierul) un număr plin de o grotescă savoare.

În multe momente pantomimice reușite, figurația a trăit acțiunea intens și a fost distribuită în unghiuri plastice dibace.

Regretăm totuși că animația pieții, prin lipsa încă a 20—30 de cumpărători și tarabagii, a suferit în verva ei și regretăm de asemenea că finalul a fost stînjenit în duioșia lui ușor caricaturală, dar și de un anumit romantism de tip „inimă albastră", prin gestica exagerată, colțuroasă și agresivă a chefliului întruchipat de Eugen Mărcui, care de altfel are un real talent și un machiaj foarte bun.

Valentina Massini a realizat o Chivă senzuală, zveltă, alegră și a reușit să imprime întregului ansamblu un ritm scînteietor.

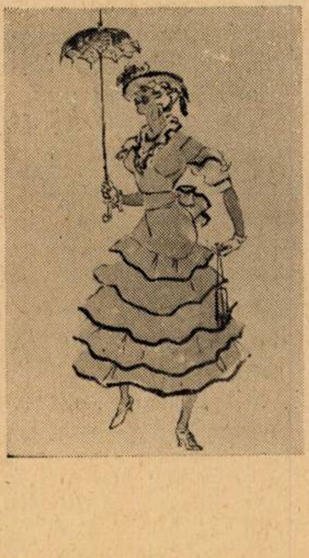
Se cuvine să menționăm creațiile Sandei Orleanu, în „logodnica" naivă și dezamăgită, interpretarea vie și foarte expresivă a lui Stere Popescu în „plutonier". (De altfel rolul are un interpret de o egală valoare în distribuția a doua, în foarte buna apariție a lui Grama).

Coca Pantazi și Ion Alexe în „doi țigănuși", Mihail Alexe în „jupînul", Anatol Dumitrescu și Ștefan Ionescu în „taraful", și de fapt toți ceilalți membri ai corpului de balet, merită a fi menționați cu satisfacție, pentru ritmul și concentrarea mimică pe care le-au realizat în spectacol.

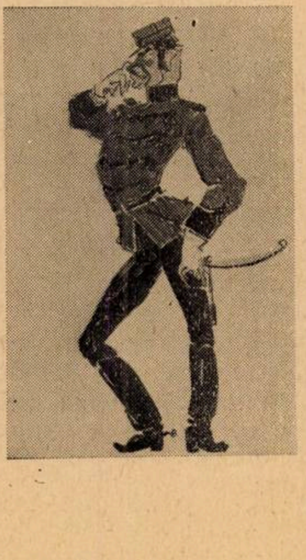
O mențiune specială se cuvine decorului sugestiv și foarte bine distribuitelor lumini, precum și costumelor și machiajului, aparținînd lui Ion Ipser.

De o fantezie remarcabilă, în special măștile, din care reținem ca adevărate creații: ,,servanta și ordonanța", ,,taraful", ,,chivuțele", ,,logodnica", ,,bețivul". De loc reușită masca ,,jupînului", care nu are nimic de negutător ghiftuit și nici o aluzie comică; de asemenea, prea mari pălăriile oltenilor, care au o linie aproape mexicană, și recuzita de prim-plan săracă și fadă în gama ei cromatică.

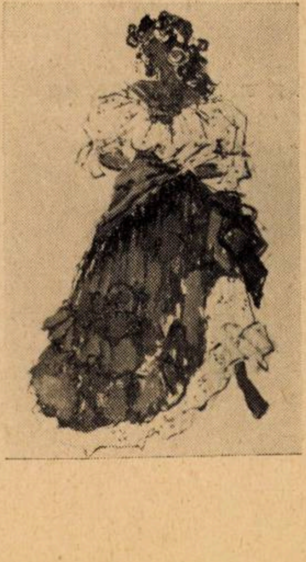
În general, un spectacol izbutit, viu, agreabil, păcat că e prea scurt. Foarte bine legat cu „Noaptea furtunoasă" de Paul Constantinescu, dar îi lipsește o parte a treia... Poate tot un balet romînesc: ,,S-au copt strugurii", ,,Curtea veche" sau altceva...



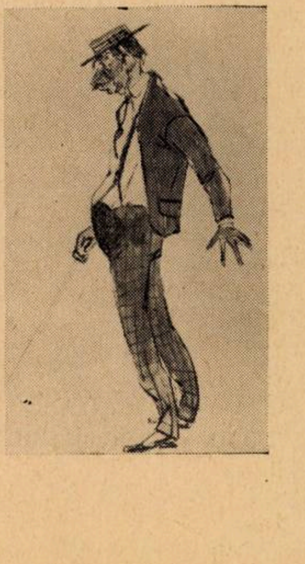
Logodnica



Plutonierul



Chiva



Bețivul

Concertul pentru vioară și orchestră de Paul Constantinescu

de A. PORFETYE

Recent, publicul bucureștean a avut prilejul de a asculta, în primă audiție, o nouă și valoroasă lucrare romînească — Concertul pentru vioară și orchestră de Paul Constantinescu. Terminat în vara anului 1957, constituie o lucrare relativ nouă, care ne poate dezvălui problemele pe care și le pune compozitorul în faza actuală de creație.

Pe de o parte, Concertul pentru vioară continuă în mod firesc și consecvent drumul creator al lui Paul Constantinescu, pe de altă parte, aduce lucruri noi, semnificative nu numai pentru opera sa personală, dar și pentru dezvoltarea muzicii romînești.

Baza de inspirație a muzicii lui Paul Constantinescu rămîne și în această lucrare folclorul romînesc, dar filtrat prin personalitatea compozitorului.

Cu toate că autorul nu folosește nici un citat și nu creează temele în spiritul cîntecului popular, în sensul strict al cuvîntului, se simte totuși de la prima notă pînă la ultimul acord, faptul că această muzică își are rădăcinile în muzica populară romînească și se nutrește din seva proaspătă, în plină fază de valorificare, a cîntecului popular.

Forma în care compozitorul a turnat ideile sale este limpede, concisă. Materialul sonor întrebuințat, în special în prima parte, este concentrat la maximum. Părțile vădesc între ele un just echilibru, sînt bine proporționate. Armonia este neconvențională, clară și folosește cuceririle timpului nostru, fără însă a trece limitele tonalității. Limbajul, în genere, personal, simplu, accesibil.

Interesantă ni se pare alegerea formelor. Prima parte este un preludiu cu caracteristică de sonată, partea a doua are forma de lied, în care partea mediană este un scherzo mic, iar ultima parte este scrisă în forma de rondo-sonată.

Din punct de vedere al expresivității limbajului muzical, cea mai interesantă ni se pare a fi partea lentă.

Aici ni s-a relevat o latură mai puțin cunoscută a compozitorului. Aflăm o abundență de teme cantabile, bine construite, de o expresivitate adîncă și de un suflu larg. Intreaga secțiune pînă la „scherzo" pare o singură linie suitoare. Solistul are posibilitatea să-și desfășoare calitățile muzicale, îndeosebi cea a sensibilității. Contrapunctarea melodiilor se desfășoară întotdeauna cu un gust ales. Putem aminti, spre ilustrare, frumosul dialog dintre clarinet și fagot, de la începutul părții lente. Un scherzando întrerupe suflul larg al melodiei pentru un scurt timp, după care revine prima secțiune, dar de data aceasta temele apar în ordinea inversă, astfel încît se termină cu începutul părții lente.

Finalul este un rondo spumos, exuberant, am spune în spirit mozartian (făcînd abstracție desigur de stil și scriitură). Și în această parte ni se relevă puternic o nouă latură a compozitorului : polifonia. Paul Constantinescu a găsit aici o cale bună în care îmbină armonios scriitura polifonică cu limbajul personal. Polifonia apare aici nu ca un scop în sine, ci este subordonată concepției compozitorului, care o mînuiește cu măiestrie, în scopul de a obține o pulsație continuă, reușind astfel să imprime rondo-ului, cu mijloacele zilelor noastre, acel suflu clasic, de care am vorbit.

Prin spiritul său optimist, prin claritatea formei, simplitatea expresiei și accesibilitatea limbajului întrebuințat, acest concert se înscrie pe linia concertelor clasice; prin concepția orchestrală (orchestrei îi este rezervat un rol destul de important) și gîndirea muzicală, considerăm că lucrarea continuă drumul deschis de Beethoven și Brahms, iar prin limbajul său, contemporan, înrădăcinat adînc în muzica populară, lucrarea aparține zilelor noastre, constituind o contribuție importantă la înflorirea muzicii noastre noi.

Sperăm că soliștii noștri vor îmbrățișa acest concert așa cum merită, și-l vor propaga și peste hotare, unde lucrarea va avea, sîntem convinși, un succes bine meritat.

In ceea ce privește execuția, a fost un concert reușit în care solistul Ștefan Gheorghiu și-a pus toate însușirile sale artistice în slujba operei. El a cîntat cu multă însuflețire și convingere, mai cu seamă în partea lentă, unde a desfășurat o mare și variată gamă expresivă. Dirijorul Mihail Brediceanu atent, iar orchestra cîntînd tot timpul cu elan, și-au dat aportul la această primă audiție. Desigur, o mai detaliată pregătire va ajuta redarea și mai convingătoare a concertului. Publicul a primit noua lucrare cu căldură.

Ne vorbesc oaspeţii:

... despre Sonata a III-a pentru vioară şi pian şi despre concursul de vioară

YVONNE ASTRUC (FRANŢA)

Diferitele şcoli violonistice s-au întrecut în cel mai mare succes. Nivelul concursului a fost extrem de înalt, ceea ce ne îngăduie să spunem că, de acum înainte, Concursul George Enescu îşi va lua locul binemeritat în rîndul celor mai de seamă concursuri internaţionale. Ţin să mulţumesc pe această cale, cu mare recunoştinţă, Comitetului de organizare care a înconjurat cu o rafinată grijă această manifestare cu adevărat „brillantisimă" şi reuşită în toate privinţele.

Operele marelui nostru maestru — printre care acea uimitoare Sonată a III-a, lucrare atît de folclorică şi bine clădită — au fost tălmăcite de către toţi *cu o strălucire şi o răspundere demne de ele şi, astfel, amintirea i-a fost evocată cu emoţie de către interpreţi şi auditori.*

MICHELINE BAZIN (FRANŢA)

Cînd asculţi pentru prima dată a III-a Sonată în la pentru vioară şi pian de Enescu eşti zguduit din capul locului de un şoc de o manieră atît de particulară încît eziţi să-l caracterizezi. Este oare creat de o sensibilitate puternic impresionată? Sau de o nostalgie mişcătoare învăţată de Enescu de la minunatul folclor romînesc? Sau, oare este vorba de un profetic nou stil, un nou limbaj muzical, fără putinţă de a fi comparat cu vreo altă lucrare clasică sau contemporană? Nu-mi este cu putinţă să spun. Ascultătorul este covîrşit şi, ca prin minune, chipul lui Enescu îi apare în faţă.

HALYNA CZERNY-STEFANSKA (R. P. POLONĂ)

O creaţie de-a dreptul fantastică de o poezie imensă, care de fiecare dată cînd o ascult îmi place mai mult. Totul — intonaţie, melodie, ritmică etc. — este popular romînesc şi în acelaşi timp este o mare sonată: o autentică sonată pentru vioară şi pian, în care cei doi parteneri au o răspundere absolut egală. Şi ce poezie în partea a II-a! Iar fraţii Gheorghiu *sînt artişti excepţionali care-i dau o interpretare de-a dreptul uluitoare.*

ANDRÉ GERTLER (BELGIA)

O operă profund răscolitoare. Dacă n-ar fi fost pentru altceva, pentru aceasta merita să vii la Bucureşti la acest Festival şi Concurs: pentru a o cunoaşte. Şi aceasta înseamnă un lucru imens, întrucît sînt minunat şi încîntat de tot ce am văzut şi auzit aci. Voi include neapărat sonata în repertoriul meu.

MARCEL MIHALOVICI (FRANŢA)

Un aspect pozitiv pe care doresc să îl subliniez şi pe care îl socotesc de o deosebită importanţă, este acela că toţi candidaţii concursului au cunoscut, prin înseşi condiţiile de participare, o muzică — aceea a lui Enescu şi a altor compozitori romîni — pe care nici nu o visau măcar! Sînt convins că cea mai mare parte dintre aceştia vor păstra, dacă fac carieră, în repertoriul lor, aceste lucrări care au constituit succesul de debut.

Festivalul a dat prilej tuturor să cunoască şi să aprecieze nivelul general atît de ridicat al şcolii muzicale romîneşti şi sînt convins că ea se va impune şi va deveni un factor regulat al programelor repertoriului de peste hotare.

Am fost martor, la Festival, cum mari muzicieni străini — care îl apreciau pe Enescu şi ştiau de legendara sa personalitate, dar care în mod inexplicabil nu luaseră contact cu muzica sa, au fost impresionaţi în chip covîrşitor de opera sa. André Gertler a declarat despre Sonata a treia pentru vioară şi pian, a cărei valoare o socoteşte universală, că o va introduce în repertoriul său.

Îmi voi îngădui a spune că personal fac tot ce îmi stă în putinţă pentru ca muzica romînească să devină cît mai cunoscută în cercurile franceze.

DAVID OISTRAH (U.R.S.S.)

Concursul internaţional de interpretare muzicală „George Enescu" şi Festivalul pe care l-a ocazionat au fost un eveniment muzical foarte important din multe puncte de vedere.

În primul rînd, cinstind memoria lui Enescu, ele au contribuit la răspîndirea şi aprofundarea muzicii sale. Apoi, au prilejuit întîlniri între muzicieni din toată lumea, revederi emoţionante şi făurirea de noi prietenii între artişti din diferite ţări.

Ca la orice concurs, numărul de premii a fost limitat, aşa că juriul, imparţial, s-a străduit să aleagă pe cei mai buni.

Între aceştia, Ştefan Ruha *dobîndeşte acum al doilea succes, după laurii obţinuţi la concursul Ceaikovski de la Moscova. El* *cîntă cu multă sinceritate, emoționant, vădind temperament și un remarcabil simț al stilului. Tînăr încă, Ruha va obține, dacă va persevera pentru desăvîrșirea măiestriei sale, — și sînt convins că va face acest lucru — multe succese în cariera sa artistică.*

Solomon Snitkovski *este de pe acum un artist format, ajuns la maturitate — în ciuda celor 25 de ani ai săi. Talentul lui este armonios dezvoltat, interpretarea sa este caracterizată de o logică adîncă, de un evident simț al formei, sunetul său este foarte frumos, pur. Snitkovski a cîntat excelent Sonata lui Enescu.* Varujan Cozighian *are de asemenea un sunet frumos și a apărut ca un violonist de talent, cu un temperament puternic; pentru perfecționare cred că este necesar ca, păstrîndu-și strălucirea, să se preocupe mai mult de laturile de culoare, de fantezie, de finețe ale interpretărilor sale.*

Daniil Podlovski *și* Evghenii Smirnov, *foarte tineri participanți la concurs, sînt amîndoi talentați și au impresionat prin sinceritatea și căldura cu care au cîntat.* Ralph Holmes *cîntă cu multă siguranță, cu o remarcabilă tehnică a mîinii stîngi. Fără a excela prin profunzimea interpretării, Holmes a cucerit datorită strălucirii, optimismului.*

Sonata a III-a „în caracter popular romînesc" este o lucrare clară, de un deosebit interes și ori de cîte ori o asculți, îți face o mare plăcere; aș spune chiar că, la fiecare audiție nouă, îți place mai mult. Pînă a veni acum la București nu o cunoșteam în amănunt, aprofundat. Aici am ascultat-o de zece ori urmărind-o cu mare atenție. Greutățile tălmăcirii ei sînt foarte mari: pe de o parte există dificultăți tehnice, pe de altă parte e vorba de pătrunderea caracterului ei poetic specific. Cu atît mai mare ne-a fost bucuria să constatăm că cele 11 perechi prezente la concurs vădeau o temeinică studiere a ei, un frumos nivel artistic.

De altfel, nivelul ridicat a caracterizat întreg acest prim Concurs și Festival „George Enescu", la al cărui succes și-au adus aportul muzicieni de peste hotare, alături de muzicieni romîni de mare talent de talia lui George Georgescu sau Constantin Silvestri.

Apariția — în cadrul Concursului de interpretare a Sonatei a III-a de George Enescu — a cuplului Valentin și Ștefan Gheorghiu *a fost binevenită. Interpretarea lor a putut servi ca etalon pentru aprecierea celorlalți concurenți. Tineri dar cu experiență și cunoscuți peste hotarele Romîniei, frații Gheorghiu au făcut o dată mai mult proba talentului și a sensibilității lor.*

Cuplul Serge Blanc *și* Pierre Vozlinski *a redat coloritul operei lui Enescu, cucerind publicul.*

Cît despre Varujan Cozîghian — Nicolae Brînduș, Iosef Sepsei *și* Edith Hambalko, *au plăcut de asemenea datorită felului lor de a cînta, biruind dificultatea unei sonate grele, pe care după cum s-a văzut au înțeles-o.*

Desigur, aceste sumare caracterizări, făcute în cîteva cuvinte, sînt incomplete. Ceea ce mi se pare însă cel mai important pentru taureații acestui concurs, este ca ei să știe că succesul pe care l-au obținut aici marchează doar o clipă în dezvoltarea lor, că drumul desăvîrșirii, al consacrării e lung și anevoios, cerînd dăruire și muncă, multă muncă neprecupețită și permanentă — așa cum arată și exemplul demn de urmat al vieții lui George Enescu, a cărui memorie am cinstit-o în aceste zile la București.

Succesul Concursului George Enescu, care mă bucură din toată inima și ne bucură pe toți cei ce ne-am întrunit aici cu acest prilej, este un succes de prestigiu al muzicii din R. P. Romînă și, totodată, afirmă calitățile școlii violonistice romînești, înfloritoare în anii din urmă datorită condițiilor optime create în această țară pentru descoperirea și

Trei membri ai juriului de vioară: André Gertler, David Oistrah și Alexander Plocek

Yehudi Menuhin este felicitat de Artistul Poporului George Georgescu *dezvoltarea talentului. Există o vorbă populară care spune că „romînul s-a născut cu vioara în mînă". El a învățat acum s-o folosească, să ridice tradiția și geniul popular pînă la culmile acestei arte în istoria căreia poporul romîn a înscris — prin George Enescu — o pagină nepieritoare.*

SAȘA POPOV (R. P. BULGARIA)

Compozitorul Enescu a creat aproape în toate genurile de muzică: pentru solo, muzică de cameră, simfonică și de operă. Din punctul de vedere al intonației el stă alături de folclorul romînesc.

Enescu a fost primul compozitor romîn, care a făcut ca muzica populară romînească, păstrată în decursul secolelor, să fie cunoscută pe scară internațională. Este meritul său că, datorită forței talentului propriu, a reușit să realizeze prin creația sa, marea sinteză a tot ceea ce muzica romînească dăduse sub formă de teme populare, în muzica de cameră și simfonică.

O oglindire vie a creației lui Enescu este opera sa reprezentativă — Sonata a III-a pentru vioară și pian, în care în primul rînd se reflectă marea dragoste a maestrului față de patria sa glorioasă. Aș putea spune că anume în această sonată se simte și se cunoaște adevăratul Enescu. Melodiile pe care le folosește Enescu și prin care subliniază ceea ce este frumos în muzica populară a patriei sale, ne arată pe Enescu ca reprezentant veșnic al culturii muzicale romînești în fața lumii întregi.

Sentimentele pe care el le exprimă în Sonata a III-a pot fi realizate doar de către un mare maestru, care a înțeles suferințele și bucuriile poporului său. Cît de interesantă este varietatea care alcătuiește această sonată: aci melancolie, aci dans, aci întinsa cîmpie romînească, munții masivi și multe alte imagini, care nu pot fi descrise în cuvinte! Acesta este și motivul pentru care Enescu le-a transmis în sunete, care ne spun atît de mult.

George Enescu, ca om și creator de opere valoroase, a încarnat în acestea geniul creator al poporului din care s-a născut și pe care l-a iubit cu toată tăria sufletului său.

PETER SOLYMOS (R. P. UNGARĂ)

Izvorîtă ca inspirație, din foarte bogatul sol al folclorului romînesc, unul din cele mai bogate din lume, Sonata a III-a se unește cu cea mai dezvoltată formă a muzicii culte: forma de sonată. Tălmăcirea ei pune greutăți uriașe interpreților care trebuie să unească respectul minuțioaselor însemnări enesciene, rigurozitatea, cu spontaneitatea creației populare.

IACOV ZAK (U.R.S.S.)

Doresc să subliniez importanța mare a Festivalului, care a strîns laolaltă reprezentanți ai muzicii de pretutindeni, uniți spre a servi idealurile de înaltă umanitate ale lui George Enescu. In legătură cu acestea vă voi spune că muzica lui George Enescu mi-a făcut o profundă impresie: Sonata a II-a și îndeosebi a III-a; și unele dintre cele mai dragi amintiri pe care le voi avea de la Festival sînt tocmai aceste compoziții, în care cred că Enescu a depășit cel mai înalt nivel al unui muzician.

... și despre concursul de pian

RUDOLF FISCHER
(R. D. GERMANĂ)

Concursul internațional de pian din cadrul Festivalului „George Enescu" a constituit pentru mine un eveniment deosebit. Ca membru în juriu, am avut prilejul să cunosc și să apreciez o pleiadă de tineri interpreți, veniți la București din toate colțurile lumii, care au reușit de-a lungul celor trei etape să mențină un nivel artistic remarcabil. Tînărul Li Min-Cean, un pianist de prim rang, imprimă cîntatului său o notă cu totul personală dar care este în același

Premiul I la vioară: Ștefan Ruha (R.P.R.)

Premiul I la pian: Li Min-Cean (R. P. Chineză)

Oaspeţii în vizită la Institutul de Folclor...

... şi la muzeul „George Enescu"

timp obiectivă; acest lucru face ca interpretarea sa să convingă cu desăvîrşire. Mihail Voskresenski, Dimitri Paperno, Michèle Boegner sau Dora Milanova sînt de asemenea talente excepţionale. Alexandrina Zorleanu şi Iudith Molnar au demonstrat în mod convingător — împreună cu ceilalţi concurenţi romîni — că în ţara dv. există o eminentă şcoală pianistică. Cît priveşte rezultatele concursului, ele vin să confirme deplina obiectivitate în aprecierea celor mai valoroase performanţe.

Şi acum, aş dori să dau unele mici sugestii cu dorinţa ca ele să contribuie la o şi mai bună desfăşurare a concursului care va avea loc peste trei ani. Cred că ar fi bine ca la etapa întîia — ţinîndu-se seama de tracul şi emotivitatea concurenţilor — să nu asiste public. De asemenea, programul primei etape — în care figurează sonate foarte dificile de Beethoven — mi s-a părut prea pretenţios, ceea ce a avut ca urmare eliminarea multor concurenţi chiar de la început. Nu cred că este necesar ca juriul să asculte totdeauna întregul program; cîteodată, o singură parte de sonată este suficientă pentru ca juriul să aprecieze în mod just posibilităţile concurentului. In cadrul concursului s-a pus un accent mare — şi acest lucru merită subliniat — pe interpretarea muzicii lui Enescu şi a celorlalţi compozitori romîni. Pentru a cunoaşte cît mai profund creaţia romînească de pian inclusă în program cît şi pentru popularizarea ei în rîndul participanţilor veniţi din străinătate, care trebuie să se familiarizeze cu probleme specifice de stil, ar fi recomandabil ca aceasta să fie imprimată pe discuri şi difuzată pretutindeni. O strînsă colaborare între uniunile de compozitori şi alte instituţii muzicale ar fi de un real folos în această privinţă.

MONIQUE HAAS (FRANŢA)

Ca şi celelalte secţiuni ale concursului, la concursul de pian alegerea a fost grea dar pot afirma că rezultatele, bazate pe o cîntărire obiectivă şi judicioasă a fiecărui candidat şi exprimînd unanimitatea juriului, reflectă meritele reale ale concurenţilor.

Marea revelaţie a concursului de pian o reprezintă, fără îndoială, tînărul pianist chinez Li Min-Cean, care a interpretat magnific piesele din program, între care Suita de George Enescu. A fost o surpriză pentru toţi felul desăvîrşit în care acest pianist — care a trăit şi s-a format în alt univers muzical decît noi — a asimilat stilul muzicii germane, franceze, romîneşti sau ruse — pe care a cîntat-o cu strălucire. Deci, bravo Li Min-Cean, bravo pentru ceilalţi cîştigători ai concursului!

Aş mai vrea să spun cîteva cuvinte despre ceilalţi pianişti talentaţi, care nu figurează în palmares. Există o lege implacabilă a concursurilor internaţionale — numărul limitat al cîştigătorilor. Ţin să spun că am aplaudat din toată inima arta unor înzestraţi concurenţi romîni — bunăoară Krimhilda Cristescu, Amiraş, Molnar, după cum am fost emoţionată de interpretările americanilor Loewenthal şi Mancinelli sau a Iulikăi Behar din Bulgaria şi a multor altor tineri pianişti cărora le prevăd mari succese în viitor.

Rezultatele Concursului şi interesul manifestat în toată lumea muzicală faţă de el, mă îndreptăţesc să prevăd o largă şi interesantă participare la ediţia viitoare, din anul 1961, aşa cum merită de altfel aceste manifestări consacrate sărbătoririi marelui Enescu.

PAVEL SEREBRIAKOV (U.R.S.S.)

Primul Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu" s-a desfăşurat cu un mare succes, atrăgînd atenţia întregii lumi muzicale. Alături de eminenţi muzicieni romîni, oameni de artă de peste hotare au venit să ridice nivelul acestei manifestări la înalte culmi. Juriului i-a fost extrem de greu să hotărască tinerii premianţi dar şi-a dus cu succes la îndeplinire misiunea, fiind cît se poate de exigent şi obiectiv şi a ajuns la o unanimitate de vederi. De-a lungul activităţii sale a existat o colaborare strînsă şi amicală între membrii juriului.

Intîlnirile prieteneşti şi manifestările muzicale din cadrul pri-

mului Concurs şi Festival Enescu vor stărui multă vreme în amintirea mea.

ANDREI STOIANOV
(R. P. BULGARIA)

Prin felul în care a fost organizat, Concursul Internaţional „George Enescu" poate sta alături de celelalte întreceri artistice de la Bruxelles, Varşovia, Geneva şi altele. Juriul nostru, alcătuit din muzicieni de vază din diferite ţări, a avut fericitul prilej să lucreze şi să ia hotărîri sub preşedinţia eminentului artist Constantin Silvestri, a cărui prezenţă este însăşi o garanţie pentru deplina imparţialitate şi obiectivitate în aprecierea concurenţilor. Şedinţele juriului au evoluat fără discuţii contradictorii şi fără pierdere de timp ; totul a fost prevăzut pentru ca munca noastră să se desfăşoare normal, în linişte şi cu succes. La acest lucru a contribuit şi secretarul juriului care şi-a îndeplinit sarcinile cu punctualitate, înţelegere şi dragoste.

Cerinţele concursului de pian au fost atît de mari, încît era firesc ca o mare parte a concurenţilor să nu poate face faţă. Totuşi nu mic a fost numărul acelora care au dovedit un talent mare, remarcabil, reuşind să entuziasmeze prin realizările lor artistice, publicul bucureştean. Dintre aceştia vreau să amintesc pe laureaţii concursului : sensibilul Li Min-Cean, care poate fi numit un poet al pianului, cei doi concurenţi sovietici deosebit de talentaţi, Mihail Voskresenski şi Dmitri Paperno, tînăra pianistă franceză Michèle Boegner, plină de temperament şi de mari speranţe. In continuare, ţin să evidenţiez pe dotata concurentă romînă Alexandrina Zorleanu a cărei interpretare valoroasă stă în acelaşi timp mărturie pentru marile calităţi pedagogice ale profesoarei ei Florica Musicescu — precum şi pe pianiştii Iosef Stompel (R. Cehoslovacă) şi Vladimir Topinka (R. P. Polonă). Aş vrea să mai subliniez că, după părerea mea, cel puţin zece din ceilalţi participanţi la concurs — au dovedit, atît din punct de vedere tehnic cît şi muzical, un nivel artistic care le poate asigura o frumoasă carieră pianistică.

In încheiere, îmi permit să fac cîteva propuneri pentru viitoarele concursuri „George Enescu" : Ar fi binevenit ca în programul cerut la prima etapă să se includă un număr mai mare de preludii şi fugi de Bach. Etapa a doua ar putea fi puţin scurtată : concurenţii să cînte, în loc de patru, numai trei piese într-un interval de 45 minute. Dacă participanţii dovedesc lipsă de talent sau de pregătire, juriul să nu fie obligat să asculte în etapa întîia întregul program fixat. Deoarece un număr important din membrii juriului nu cunosc limba romînă, ar fi bine ca pe viitor programele şi celelalte materiale ale concursului să fie tipărite şi în limbi străine.

Concursul de vioară

În mijlocul unor manifestaţii muzicale de mare importanţă, la care au participat personalităţi de renume mondial, străini şi romîni, întruniţi aci prin ecoul trezit în lumea întreagă de cinstirea memoriei marelui nostru muzician George Enescu, a avut loc primul Concurs internaţional „George Enescu".

Cele trei jurii prezidate de maeştrii : George Georgescu la vioară, Constantin Silvestri la pian şi Ion Dumitrescu la Sonata a III-a, au avut o componenţă internaţională cuprinzînd personalităţi strălucite din viaţa muzicală mondială.

Juriile au avut o muncă dificilă de îndeplinit, avînd în vedere înaltul nivel de prezentare a tinerilor artişti.

Concursul a început în ziua de 4 septembrie şi s-a încheiat în ziua de 16.

Programul primului nostru Concurs internaţional „George Enescu" a avut ca punct central creaţia enesciană : la vioară a fost Sonata a II-a, la pian Suita op. 10 şi la muzica de cameră exclusiv interpretarea Sonatei a III-a.

Examenul concursului a urmărit cuprinderea stilurilor de bază prin introducerea în etapele eliminatorii a muzicii lui Bach, Mozart, Beethoven.

Secţia de vioară etapa I-a a avut cîteva părţi din sonatele şi partitele de Bach, partea I din Concertul nr. 7 în Re major de Mozart cu cadenţa de George Enescu şi prima parte din Sonata a II-a de Enescu. Chiar de la această primă luare de contact cu concurenţii, juriul a putut discerne capacitatea lor muzicală şi instrumentală, deoarece abordau cele trei stiluri importante ale muzicii : polifonic — clasic — romantic.

Introducerea în etapa a doua, alături de Sonata lui Enescu, a unor piese de Paganini, Tartini, Ysaye — urmărea cunoaşterea virtuozităţii candidatului. Programul acestei etape cuprindea şi o piesă din ţara de baştină a concurenţilor — aceasta înlesnind cunoaşterea şi aprecierea, strîngerea relaţiilor de prietenie.

In ultima etapă pentru candidaţii distinşi cu premii şi menţiuni era prevăzut un concert cu orchestră din cele cuprinse în programul concursului. Această ultimă probă împlinea definitiva apreciere asupra concurentului.

Specificul prin care acest concurs se deosebeşte de toate concursurile internaţionale a fost introducerea ca piesă obligatorie în etapele eliminatorii a Sonatei a II-a în fa minor de George Enescu.

Inscrierea de către comitetul de organizare a acestei sonate în programul concursului nu a urmărit numai punerea amprentei enesciene într-un concurs George Enescu ci şi introducerea în circuitul internaţional a uneia din cele mai valoroase lucrări prin care componistica romînească îmbogăţeşte literatura universală a viorii. Această sonată, o considerăm ca una din lucrările importante ale maestrului. Ea conţine din plin gîndirea şi suflul enescian prin ocolirea efectelor de strălucire violonistică, cu toate că a fost scrisă la vîrsta de 18 ani, şi introducerea unui conţinut expresiv din însăşi monodia temelor, înlăturînd monotonia prin frecventele modulaţii şi schimbări de ritm. Specificul melosului poporului din mijlocul căruia a răsărit George Enescu este permanent prezent; chiar în alegerea temelor autorul nu se dezminte: tema I-a din partea a II-a este un colind — în partea a III-a în B-ul rondoului introduce un acompaniament pregnant de taraf şi în aceeaşi parte la variaţia tematică, pianul imită ţambalul.

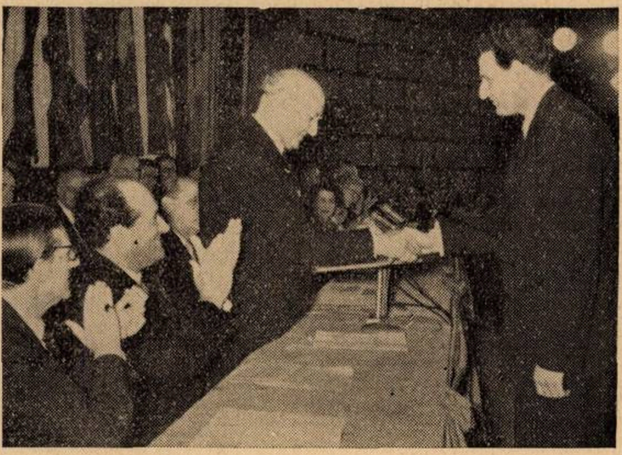
Interpretarea acestei sonate presupune o maturitate psihică şi muzicală pentru redarea epicului, liricului şi dramaticului care aşa de strîns se succed în creaţia enesciană. Aceasta implică posesiunea unei tehnici în înţelesul cuprinzător al noţiunii, în sensul de tehnică expresivă, şi în sfîrşit realizarea unui ansamblu perfect cu pianul.

La prima privire de suprafaţă a interpretării acestei sonate am fi înclinaţi a spune că în marea majoritate concurenţii s-au achitat cu cinste. Această impresie se datoreşte caracterului pregnant cantabil al sonatei.

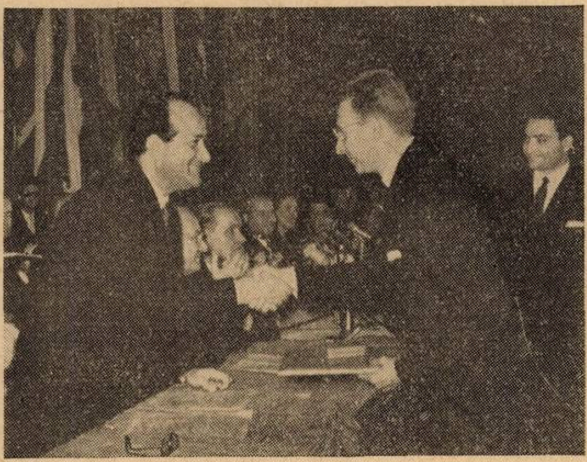
La o analiză mai atentă însă, s-au observat în general scăderi provenite din folosirea mijloacelor de expresie fără suportul adecvat psihic, de asemenea lipsuri de interpretare prin rezolvări temperamentale ale unei problematice muzicale unde sensibilitatea trebuia să desluşească poezia conţinutului — şi în general o lipsă în preocuparea trecerilor de la o stare la alta — ceea ce ducea fatal la monotonie. O ultimă lipsă este aceea provenită din unele deficienţe în ansamblu. Acest lucru a fost ocolit de candidaţii sovietici deoarece fiecare a venit cu pianistul lui.

Pianistele acompaniatoare Fuchs, Kollegorskaia şi Stern ne sînt cunoscute şi le apreciem ca artiste remarcabile. Ceea ce nu a fost cazul concurenţilor noştri unde un pianist de valoare, care este Ferdinand Weiss, a trebuit să acompanieze cinci participanţi.

Violoniştii distinşi au un remarcabil nivel artistic. Cînd vorbim despre ei trebuie de la început să precizăm aceasta. Fiecare dintre premianţi este un violonist în toată accepţia cuvîntului. Observaţiile pe care le facem mai jos sînt rezultatele unei atitudini în faţa creaţiei artei interpretative; ele nu ştirbesc valoarea violonistului. Unele din aceste observaţii privesc aspecte care reprezintă poate latura personală a violonistului, cristalizînd conturul lui artistic.



Maestrul George Georgescu îl felicită pe Solomon Snitkovski...



...iar maestrul Ion Dumitrescu pe Pierre Vozlinski

Pe Ştefan Ruha îl cunoaştem ca un violonist prin excelenţă, dotat cu o naturaleţe şi cursivitate în cînt ce lasă impresia absenţei efortului în tehnica sa. Pentru a înlătura posibilitatea unei confuzii trebuie să amintim însă că darurile naturale nu pot fi ridicate la un nivel artistic fără studiu; firescul numai prin muncă poate fi valorificat.

La activul acestui violonist, ca şi al celorlalţi de altfel, sînt ani îndelungaţi de studiu.

Sunetul lui Ruha este clar şi just intonat — ceea ce de altfel contribuie la frumoasa impresie pe care o lasă din primul moment. In Concertul de Ceaikovski, echilibrul pe care l-a obţinut în părţile lui componente şi între ele a marcat un pas înainte în calea spre desăvîrşire. Calităţile lui tehnice au putut fi valorificate cel mai bine în „Recitativ şi toccata" de Mostras.

În Sonata a II-a de Enescu am fi dorit ca Andantele să fie mai susținut, cum indică de altfel autorul, și sentimentul cuprins să fie redat cu o mai mare pătrundere (Andante misterioso). Allegroul din Sonată poate avea o mai mare coeziune în părțile lui componente (Rondo) — altminteri apare segmentat.

*

Solomon Snitkovski este un violonist format și un exponent strălucit al renumitei școli sovietice. De la început te izbesc siguranța și precizia tehnică puse în slujba unei solide instrucții de interpretare. Întregul program bine pregătit. Sunetul lui este cald și comunicativ prin căldura lui. Reținem frumoasa interpretare a Sonatei a II-a de Prokofiev (p. III) și Grave și Fuga din Sonata în la minor de Bach.

În Sonata a II-a de Enescu, cum de altfel și în Concertul de Glazunov, unele accente exagerate și unele pasaje tehnice stînjenesc într-o oarecare măsură crearea unei atmosfere în care poezia să poată juca un important rol. Diferențierile lui capătă cîteodată, o formă demonstrativă și strînsă, ceea ce răpește aspectul de spontaneitate și fantezie în evoluția frazei.

Varujan Cozîghian (R.P.R.) este un violonist serios cu un dezvoltat simț artistic — interpretările lui sînt echilibrate și bine simțite. Subliniem reușita interpretare a Sonatei a II-a de Enescu care se sprijină pe studiul interpretării maestrului Enescu și atrăgătoarea formă italiană a sonatei „Trilul diavolului" de Tartini. Ne-a rămas o excelentă interpretare a maestrului Enescu cu Lipatti, a acestei sonate. La imprimarea care s-a făcut în 1944, prof. Alexandru Tiberiu fiind de față, ne-a relatat despre munca depusă pentru această imprimare. Maestrul Enescu i-a spus — cu modestia care-l caracteriza — că este pe deplin mulțumit că va rămîne în orice caz tempoul execuției pe care, pe drept, îl considera așa de important pentru tălmăcirea justă a conținutului.

În ceea ce ne privește, considerăm această imprimare ca un exemplu strălucit de interpretare și o moștenire foarte prețioasă rămasă de la maestru.

Credem că violonistul Cozîghian trebuie să obțină o libertate și o spontaneitate mai mare în cînt pentru a putea avea un mai mare elan în vederea comunicării mai lesne cu auditoriul.

Evghenii Smirnov are calități violonistice cu totul remarcabile și senzitive. Posedă frumoase mijloace tehnice și de expresie. Ne-a plăcut în concertul de Glazunov unde sensibilitatea lui ne-a convins.

În unele interpretări ca Ciaconna de Bach, Ysaye — Sonata a III-a apare o demonstrativitate care este în dauna spontaneității și cursivității cîntului. În formarea liniei muzicale, avînd în vedere tinerețea lui, aceasta va putea cu timpul să fie înlăturată.

Credem de asemenea că o așezare mai bună a viorii pe umăr i-ar da o mai mare degajare musculară, implicit o libertate în execuție.

Daniil Podlovschi este un tînăr violonist cu aceleași mari calități. Posedă o violonistică strălucitoare pusă în slujba unui temperament impetuos. Interpretările lui sînt caracterizate printr-o prospețime și sinceritate atrăgătoare. În Concertul nr. 7 de Mozart și în Sonata a III-a de Ysaye aceste calități au apărut pe deplin. Credem că munca lui trebuie să se îndrepte spre o așezare pe un fundament clasic pentru a putea obține un echilibru de fond care să-i pregătească frumoase realizări.

Ralph Holmes este un violonist format. Credem că o deficiență a tehnicii de arcuș la talon este cauza unei asprimi în sunet. Această duritate formează un contrast cu lirismul lui personal care apare în cantilene. În concertul de Ceaikovski a avut momente convingătoare mai cu seamă în ultima parte.

În Sonata a II-a de Enescu, tema I-a a Andantelui expusă în forte i-ar fi dat posibilitate să o poată dezvolta natural, fără sforțări, ceea ce ar fi fost în nota conținutului (tranquillement). Posibilitățile lui mari de exteriorizare nu trebuie să-l ducă la unele exagerări care nu întotdeauna sînt în favoarea muzicii.

*

Concursul pentru interpretarea Sonatei a III-a „în caracter popular romînesc" de George Enescu a fost introdus de comitetul de organizare cu scopul precis de a face cunoscută această capodoperă enesciană și de a înlătura legenda inabordabilității ei. Considerăm deziderattul realizat întru totul, deoarece 11 cupluri s-au prezentat la această întrecere și de la început trebuie amintit că nivelul prezentării tuturor a fost peste așteptări.

Această lucrare, care constituie unul din cele mai importante momente din componistica romînească și una din cele mai caracteristice și valoroase realizări din componistica universală cu conținut folcloric, prin tălmăcirea valoroșilor concurenți, își cucerește locul în repertoriul muzicii de cameră. Sîntem convinși că încetul cu încetul, această creație romînească va fi iubită la fel ca și capodoperele consacrate ale muzicii universale. Aceasta o spunem deoarece a trebuit o audiere de mai multe ori a acestei sonate de către muzicienii străini, chiar cu renume mondial, pentru a-i simți frumusețile.

Interpretarea dată de frații Gheorghiu se bucură de o așezare pe toate coordonatele artistice; nimic nu este forțat, nimic nu este lăsat la voia întîmplării. Ei au reușit să redea poezia peisajului nostru romînesc ca un fundal peste care lirismul și dramatismul spontan enescian s-au succedat nesilite.

De asemenea și la cuplul tinerilor Cozîghian — Brînduș înțelegerea și realizarea conținutului sînt remarcabile prin aprofundarea acelei amprente a ambianței locale.

Formațiile străine au avut meritul cercetării folclorului nostru și studierii după bandă de magnetofon a interpretării acestei sonate de către maestrul însuși, cu Dinu Lipatti sau Chailley Richez.

Realizarea cuplului Snitkovski — Stupkova este demnă de laudă și de multe ori convingătoare prin expresia și mijloacele de exteriorizare bine puse la punct. Poate suferă de un dramatism cam exagerat și o lipsă de naturalețe în trecerile de la o stare la alta.

Cuplul Blanc — Vozlinski a realizat o interpretare de o mare noblețe care a fost interesantă și prin străluciri și dezlegări spirituale date unor încheieri al căror rost ne apare a fi totuși altul (așa bunăoară unor formule cadențiale, în loc să le dea acea scurgere molcomă specifică doinei care se află, printre altele, la temelia creației enesciene, Blanc le aducea străluciri neașteptate, în genul muzicii romantice).

Sepsei — Hambalko au uzat de unele exagerări supărătoare. Această sonată este, prin scriitura ei, suficient conturată cu o bogăție de adnotări care indică, limitînd în același timp mijloacele extraclasice care trebuie întrebuințate. Orice depășire coboară interpretarea, răpindu-i noblețea.

La primul Concurs internațional „George Enescu" am putut observa din nou diversele stiluri de cînt. Fiecare participant a adus caracteristicile atît ale poporului căruia aparține, cît și școlii și tradiției care l-au format.

Fiecare dintre cei distinși la acest concurs își are personalitatea lui artistică bine conturată în ceea ce privește stilul instrumental, sensibilitatea, temperamentul și concepția muzicală. Dar nu numai aceștia ci și o bună parte dintre cei care nu au putut fi printre premianți, numărul premiilor fiind limitat, sînt violoniști buni și adesea cu un renume stabilit. Școala sovietică, apreciată în lumea întreagă, și-a afirmat și de această dată renumele prin înaltul nivel la care s-au prezentat valoroșii ei reprezentanți.

Cele cinci premii obținute de țara noastră, prin participanții ei, reprezintă un indiscutabil succes, care ne umple inimile de bucurie, dîndu-ne încredere pentru realizările noastre viitoare.

GARABET AVACHIAN

Concursul de pian

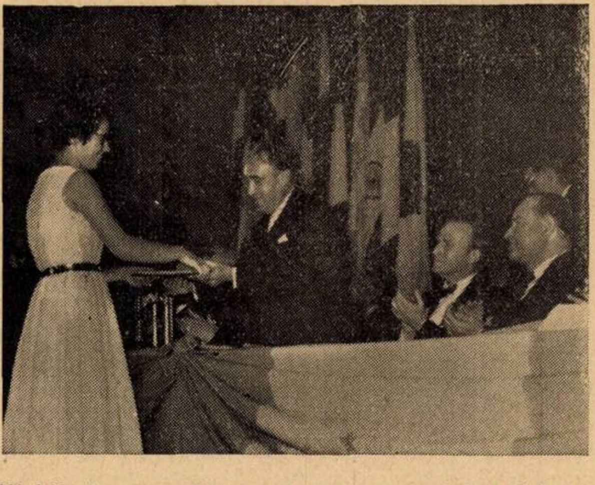
Pentru prima oară s-a desfășurat concursul Enescu la pian și la vioară, cu program obligatoriu în care figurează Bach, Beethoven, marii lirici, Suita pentru pian și Sonatele lui scrise pentru pian și vioară.

Enescu prețuia mai mult decît orice munca. El a muncit pînă în ultima zi, dînd exemplul cel mai emoționant al spiritului creator, exprimîndu-se în ciuda slăbiciunii fizice.

Ideea sărbătoririi sale într-un chip care întrupează avîntul tinereții a fost binefăcătoare. S-au întîlnit, s-au cunoscut și împrietenit tineri pianiști și violoniști, în preocuparea de a adînci o creație de geniu pentru a o reda cu demnitate și respect.

Modul cum a fost organizat acest concurs internațional este de lăudat, fiecare concurent a dispus de ore de studiu, de repetiții în sălile de concert. Celebri muzicieni de peste hotare au făcut parte din juriu, împreună cu compozitori și interpreți dintre cei mai de seamă din țara noastră. Probele muzicale se depănau zi de zi într-o atmosferă de colegialitate și de liniște demnă de importanța acestui concurs. Cîte opt—nouă concurenți se succedau pe estrada sălii Dalles. Nivelul era înalt. Dar mărturisesc că am fost fericită să constat că pianiștii noștri — în general mai tineri decît străinii — merită să fie lăudați pentru rîvna și talentul cu care s-au pregătit.

Printre primii concurenți, Mihail Voskresenski, slăbuț și cu fața de adolescent, cu toate că a împlinit doar 23 de ani, este un talent excepțional de fermecător. In Preludiul și Fuga de Bach în do diez minor a creat o atmosferă de reculegere, impregnată de melancolie, printr-un tușeu piano, dar precis în același timp, care mi-a amintit de desenul pictorilor siennezi. Sonata Waldstein de Beethoven a fost cîntată cu grație și putere. Acest pianist este un artist. Gîndirea lui se comunică imediat mîinilor, fără șovăire. Totul este natural în el, bogat în simțire și dar de expresie. Finalul acestei sonate, după un adagio admirabil cîntat, în care întrevezi îngînarea dintre noapte și zi, are o primă frază care exprimă toată lumina răsăritului de soare. Voskresenski a redat-o cu naivitatea naturii și o frăgezime de ton care dovedesc o adîncă și inteligentă cercetare. Apoi s-a avîntat cu virtuozitate în dezvoltarea lungă și grea a sonatei. În etapa a doua, studiile simfonice de Schumann i-au fost un prilej excelent pentru a ne dovedi că suplețea virtuozității sale îi permite nuanțarea cea mai subtilă. Suita lui Enescu, lucrată



Michèle Boegner (Franța) primește premiul al II-lea

Maestrul Constantin Silvestri o felicită pe Alexandrina Zorleanu

cu inimă, a fost cîntată în stilul cerut de titlurile celor patru bucăți. Interpretarea Sarabandei a fost splendidă. Voskresenski ne-a uimit în Baccanala lui Silvestri — lucrare inspirată de un tablou din evul mediu german. Nu știu dacă Voskresenski știa acest lucru, dar a exprimat admirabil nebunia vrăjitoarelor și galopul lor în văzduhul nocturn.

Al doilea pianist sovietic, Paperno, are un trecut de concertist, fiind de 29 de ani. Cîntă cu mult sînge rece, inteligență, talent și mare virtuozitate. Dificultățile sînt de mult învinse de el, iar fraza muzicală plutește în libertate, condusă cu multă știință și spirit constructiv. A cîntat sonata opus 111 de Beethoven cu măiestrie și în paginile de finețe trilurile au fost uimitoare. Acești doi pianiști fac onoare școlii de la Moscova. Paperno nu are farmecul lui Voskresenski, dar posedă un sunet mai mare și un brio, dovedit în bucata de Albeniz, în care mi-a adus aminte de Arthur Rubinstein. El este sortit să strălucească în marile săli de concert.

Am avut apoi revelația unor tinere bulgare: Iulika Behar în vîrstă de 20 de ani — eleva prof. Balsamova — și Dora Milanova — eleva prof. Cazancieva de la Conservatorul din Sofia. Iulika Behar este o pianistă muziciană, cu mijloace de nuanțare emoționante în Kreisleriana. Toată imaginația lui Schumann în povestirea aceasta hoffmanescă era tălmăcită minuțios, fiecare pagină în atmosfera literară justă. Tehnica acestei fete este bună, tușeul liric, ritmul sigur. Dora Milanova, împreună cu Mihail Voskresenski, sînt marea revelație a concursului. A împlinit abia 18 ani și a cîntat sonata de Chopin în si minor, mult mai complexă decît cea în si bemol minor, cu o expresie, o vibrație continuă cu totul excepțională. Fluiditate în tehnică, avînt, dăruire spirituală, temperament vulcanic, iată calitățile care constituie o viitoare mare pianistă. La etapa a doua era suferindă. Un lapsus în adagio din sonata de Chopin a împiedicat-o să treacă în etapa a treia.

Tînăra franceză Michèle Boegner, strălucită în Apassionata, precum și în sonata cu marș funebru de Chopin, a primit premiul al doilea, bine meritat pentru calitățile sale de gust, stăpînire tehnică, și mîndrie în elan. A marcat cu claritate lirică fantezia sonatinei lui M. Andricu, pe care a cîntat-o admirabil. Anii îi vor adînci gîndirea muzicală și cred că va deveni o pianistă cu răsunet mondial. Ropote de aplauze a stîrnit interpretarea concertului de Schumann, cîntat cu ritm și cu tandrețe, uimitor de echilibrat pentru vîrsta ei de 17 ani.

Dintre participanții romîni, micul Dan Grigore, care cîntase cu multiple imperfecții la prima etapă, a dovedit însușiri de mare talent și un excepțional simț artistic în nuanțele din variațiile de Brahms pe o temă de Haendel. Uiți, ascultîndu-l, că este de 15 ani. Are fantezie, intuiția coloritului, grația naturală, temperament cald. Nu se sprijină însă pe o bază serioasă de știință pianistică și cîntă bucăți prea grele. Va trebui ca îndrumătorii lui să se gîndească serios la această problemă, cu atît mai importantă cu cît se pune pentru un foarte mare talent.

Krimhilda Cristescu, excepțională la prima etapă în Bach și sonata Waldstein, s-a obosit prea mult și a cîntat în etapa a doua cu o nervozitate care a împiedicat-o să treacă în finală, după cum părea firesc. Marele ei talent o va conduce spre strălucite realizări cînd va depăși vîrsta adolescenței și va asculta de graiul muzicii mai mult decît de clocotul pianistic.

Dintre tinerii concurenți romîni, Judith Molnar farmecă prin spontaneitate și frăgezime de nuanțe. Păcat că a vrut să cucerească lauri cu Sonata de Liszt, prea masivă pentru puterea ei musculară. Ca s-o poată duce pînă la capăt a trebuit s-o minimalizeze. Romantismul dezlănțuit al celebrei compoziții a suferit împreună cu Judith Molnar care cîntase „Les adieux“ de Beethoven cu mari însușiri artistice.

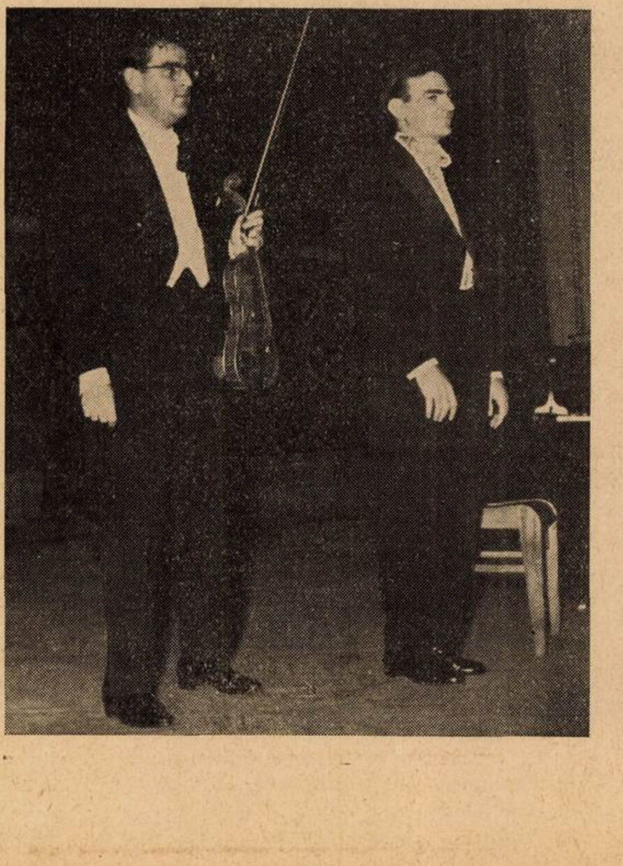
Gabriel Amiraș s-a remarcat printr-un frumos legato, un tușeu catifelat, dar și prin abuz de pedală mică și duritate în crescendi. În Sonata în si bemol de Chopin am descoperit în el un artist liric. Suita de Enescu, neglijată complet de el, a fost cîntată cu multiple greșeli de text, şi cu o lipsă de politeţe muzicală supărătoare. Piesa de căpetenie a concursului Enescu fiind Suita, regretăm că Gabriel Amiraş nu i-a adus cel puţin omagiul muncii sale. În contrast, Alexandrina Zorleanu s-a pregătit temeinic, a cîntat cu vădit progres Apassionata, lăsînd de o parte manierismele, iar în variaţiile de Brahms pe o temă de Paganini a marcat esenţialul, adică variaţiile brahmsiene, întărind pe celelalte cu o tehnică sigură şi şlefuită. Menţiunea primită îi va fi un imbold, iar prezenţa unor pianişti muzicieni ca polonezul Stompel, cu pedalările sale perfecte, amploare fără duritate şi o virtuozitate care cîntă, îi va servi ca îndrumare.

Anne-Marie Rousse, cu calităţi împletite, artistice şi pianistice, spontană şi plină de viaţă, merită laude pentru sonata „Les adieux". Americanul Loewenthal a fost mult mai interesant în Sonata de Chopin decît la prima etapă, unde ni s-a părut prea tiranic virtuos al pianului. Aceeaşi caracterizare o remarc la Russlana Antonowicz, frumoasa austriacă care dezlănţuie pe pian nişte furtuni ameninţînd timpanul ascultătorilor. Cu calităţi incontestabile de pianistă de concert, sperie mult mai mult decît farmecă. Muzica dispare şi rămîne o vehemenţă neconvingătoare. Puterea ei trebuie îndiguită între limitele reflectării şi ale echilibrului cîntărit. Atunci vor rodi calităţile tinerei pianiste.

O răscolitoare personalitate, un chinez de 22 de ani, sosit din Şanhai, a dominat în concursul Enescu, lăsînd departe realizările celorlalţi pianişti. Li Min-Cean este încarnarea muzicii în diferitele ei aspecte: Bach, Beethoven, Liszt, Enescu sînt la fel de revelator redaţi. El atinge clapele cum ar atinge o floare. Sunetul vibrează ca o vioară. Expresia muzicală este purificată de zgura sentimentalismului. Totul se petrece la o înălţime nebănuită de spiritul european. Cunoaşte perfect valoarea instrumentului, îl valorifică cu încordată tensiune. Logic şi poet, blînd şi precis, autoritar şi cîntărit, ne-a robit din prima frază a sonatei 110 de Beethoven. Ne-a luminat adevăratul sens al celor două pagini sublime din sonată, arioso 1 şi arioso 2, desperarea şi renunţarea contopite apoi în fuga limpede, înălţată de el ca un nou continent. Cînd a început sonata de Liszt s-a simţit un freamăt în toată sala. Ceva esenţial şi grav avea să se petreacă, o judecată superioară din care trebuia să extragem un îndemn la viaţă. Prin ce mijloace ajunge acest tînăr la spiritualitate? Printr-o concentrare în esenţă, o meditaţie care nu e tinerească dar există în el de mii de ani, izbucnind azi în expresie muzicală. Ţinuta la pian este un model de politeţe. Umerii vibrează uşor, urechea se apleacă, pleoapele închid lumina ochilor şi porneşte cîntecul încărcat cu o emoţie zguduitoare. Amintirea primului concurs va rămîne de-a pururi luminată de personalitatea măreaţă a lui Li Min-Cean.

CELLA DELAVRANCEA

Concertul laureaţilor



Ştefan şi Valentin Gheorghiu salută publicul după execuţia Sonatei a III-a de George Enescu

„Concertul laureaţilor" înseamnează totdeauna, pentru tînărul cîştigător la un concurs internaţional, efortul suprem, cu atît mai dificil cu cît, după o perioadă de asemenea încordare, destinderea se impune ca o necesitate firească. În timpul etapelor concursului, candidatul este dominat doar de gîndul de a cînta bine, sau „cel mai bine" ; la concertul laureaţilor însă, el simte nevoia de justificări, de demonstraţii... De aceea, adesea se întîmplă ca tocmai aci prezenţa lui să fie mai puţin strălucită. Aceste consideraţii şi-au găsit locul în fruntea cronicii la concertul laureaţilor primului Concurs internaţional „George Enescu", tocmai fiindcă de astădată, le-am constatat a fi mai puţin valabile.

Am asistat deci la un concert în care personalităţile tinerilor laureaţi au apărut în lumina lor adevărată, aşa cum se conturaseră încă din timpul concursului.

Programul a fost deschis de Ralph Holmes din Anglia, deţinătorul premiului al treilea la concursul de vioară. Holmes nu are decît 21 de

La concertul laureaților

Li Min-Cean

Ștefan Ruha

ani și de pe acum a susținut o activitate concertistică internațională fiind și deținătorul a numeroase premii engleze. Acum doi ani el a cîștigat și marele premiu al orașului Paris, în cadrul concursului internațional „Marguerite Long-Jacques Thibaud". In timpul celor trei etape ale concursului am admirat la Holmes o muzicalitate remarcabilă, care respiră din interpretarea sa chiar atunci cînd mai persistă încă unele imperfecțiuni tehnice. Holmes este, și mai ales va fi, un artist interesant, care întrunește cu ingeniozitate subtilă sensul textului muzical. Concludentă — pentru a stabili cu certitudine că Holmes este un violonist care are ceva de spus — a fost mai ales interpretarea concertului de Ceaikovski (etapa a III-a) ca și a piesei obligatorii „Sonata a II-a de George Enescu" (în concertul laureaților el a cîntat partea a II-a și a III-a). Mai ales finalul acestei lucrări cu tema lui șerpuitoare și spirituală a găsit în Holmes, care a și studiat cîndva cu Enescu, un interpret fidel și totodată inventiv.

Laureatului englez i-a urmat Michèle Boegner din Franța, distinsă cu premiul al II-lea, la concursul de pian. Cu toată tinerețea ei (s-a născut în 1941), Michèle Boegner s-a remarcat încă de la prima etapă a concursului ca un talent surprinzător în fantezie, sensibilitate și maturitate a concepției. La acestea se adaugă și o pregătire tehnică corespunzătoare, la care contribuția unei profesoare de talia Margueritei Long este desigur esențială. In concertul laureaților ea a interpretat „Toccata" din Suita opus 10 de George Enescu și „Capriciu italian" de Poulenc, cu acel rafinament și simț coloristic, dar mai ales în acea manieră discretă și inspirată care i-au atras de la început simpatia publicului. A urmat apoi unul din laureații cu premiul întîi la vioară: Solomon Snitkovski, aspirant în Conservatorul din Moscova, la clasa de vioară a lui David Oistrah. Snitkovski întrunește multe din calitățile necesare unui adevărat violonist: sunet frumos, claritate și logică în concepție. Ii este caracteristică o extremă sensibilitate, care străbate pretutindeni, dar mai ales în pasajele lirice, a căror interpretare cucerește imediat. Snitkovski a cîntat la concertul laureaților Sonata „Trilul diavolului" de Tartini, care a limpezit și pentru un public mai larg, acele date ale personalității lui pe care le-am enumerat mai sus.

Prima parte a concertului s-a încheiat cu interpretarea de către Ștefan și Valentin Gheorghiu, a „Sonatei a III-a în caracter popular romînesc" de George Enescu. Cei doi cunoscuți instrumentiști sînt deținătorii premiului întîi pentru cea mai bună execuție a acestei sonate. Intr-o admirabilă fuziune a sentimentului, Ștefan și Valentin Gheorghiu au realizat acea interpretare ideală, în care dificultățile tehnice dispar pentru ascultătorul pe care ei îl poartă pe culmile cele mai înalte ale inspirației enesciene.

De cea mai bună calitate artistică a fost apariția lui Ștefan Ruha, distins de asemenea cu premiul întîi la concursul de vioară. După premiul „Ceaikovski", Ruha a primit a doua confirmare internațională a incontestabilelor lui calități de interpret. El este un violonist format, stăpîn pe meșteșugul său. Felul în care a interpretat partea I-a a concertului de Ceaikovski dovedește că Ruha nu se lasă furat numai de impetuozitatea și virtuozitatea, care constituie desigur unele din marile lui virtuți; muzical și sensibil, el a tălmăcit cu căldură, într-o concepție armonioasă, muzica lui Ceaikovski. Desigur însă că atracția concertului a fost apariția laureatului cu premiul întîi la pian, Li Min-Cean din Republica Populară Chineză. El a fost, de-a lungul celor trei etape ale concursului, urmărit de juriu și de publicul prezent în sală cu un interes crescînd. Despre Li Min-Cean se poate spune că este un artist în toată puterea cuvîntului, un inspirat al claviaturii, un interpret poet și gînditor. Li Min-Cean a interpretat „Rapsodia de Rahmaninov pe o temă de Paganini" (cu concursul orchestrei Cinematografiei, care, cu toate eforturile ei merituoase, nu a fost un sprijin pentru tînărul pianist chinez, mai puțin obișnuit cu piesele de concert simfonic). Muzica lui Rahmaninov s-a desfășurat cu o logică și o intensitate a expresiei cu totul neobișnuite. Li Min-Cean este un creator, care fără a se abate de la rigorile unui stil sau altul, desluşeşte în felul său înţelesurile muzicii. Totdeauna interpretarea lui degajă o poezie caracteristică, tulburătoare în autenticitatea şi forţa ei emoţională. Cu Li Min-Cean s-a încheiat concertul laureaţilor... Era şi firesc pentru că tînărul pianist chinez, de formaţie atît de recentă, este de pe acum un artist după care era greu să mai cînte cineva în aceeaşi seară.

ADA BRUMARU

Varietate şi unitate în interpretarea Suitei op. 10 de George Enescu

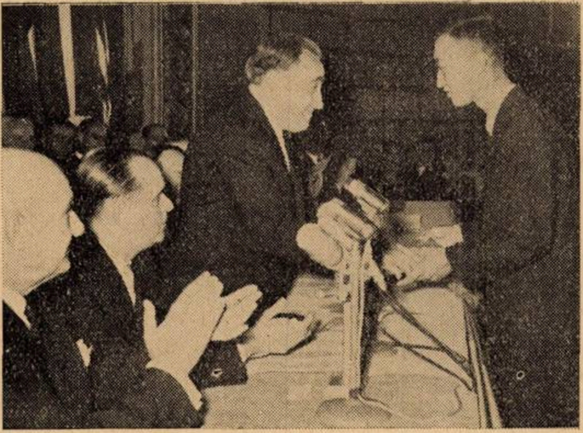
Piesă obligatorie în repertoriul fixat participanţilor la recentul Concurs internaţional de pian, Suita op. 10 de George Enescu a fost concepută în anul 1903, deci în prima perioadă a activităţii creatoare a marelui muzician. Pînă la acea dată compozitorul nu mai scrisese pentru pian decît Suita I-a op. 3 în stil clasic şi Variaţiunile op. 5, lucrări realizate anterior vîrstei de 20 de ani şi care mai poartă amprenta preocupărilor unui început de drum. Cu Suita op. 10 însă, Enescu reuşeşte să-şi desăvîrşească scriitura pianistică, să-şi definească unele trăsături personale, care vor fi mult dezvoltate şi generalizate ulterior, să realizeze o fericită şi creatoare sinteză a mai multor direcţiuni prezente în arta muzicală din acea vreme. Tocmai datorită acestei sinteze în care elementul personal, totdeauna prezent, se manifestă printr-un limbaj muzical comun şi altor mari personalităţi ale epocii, interpretarea Suitei op. 10 este greu de intuit pentru cine nu cunoaşte operele de mai tîrziu ale compozitorului şi nu a putut să se familiarizeze cu caracterul specific al artei sale. Astfel, Suita op. 10 a însemnat una din „piesele de rezistenţă“ pentru toţi participanţii la concurs. Cele patru părţi ale lucrării — Toccata, Pavana, Sarabanda şi Bourrée — diferite între ele prin caracter, au pus probleme deosebit de grele celui care a vrut să respecte toate indicaţiile textului, judicios însemnate de autor în special pentru a-şi feri opera de eventualitatea unei realizări arbitrare. Se poate afirma, cu toate acestea, că marea majoritate a participanţilor a reuşit să-şi asimileze lucrarea şi, dat fiind nivelul lor remarcabil, diferenţele să apară numai sub raportul concepţiei, al înţelegerii superioare a muzicii. De aceea concursul s-a şi bucurat de un nebănuit interes din partea auditoriului.

Care au fost marile linii în interpretarea Suitei op. 10 ? Evident, ele au corespuns acelor stiluri pe care le sintetizează compozitorul în opera sa şi anume : construcţia şi echilibrul clasic, impetuozitatea şi suflul romantic, sonorităţile fine şi vaporoase, caracteristice impresionismului, discreţia şi intimitatea specifice muzicii unui Gabriel Fauré şi, filonul muzicii noastre populare, prezent îndeosebi în Pavană. Concurenţii s-au apropiat de Suită punînd accentul pe unul sau pe altul din aceste elemente, conform temperamentului şi concepţiei lor artistice. Foarte puţini au reuşit însă o interpretare care, într-un mod echilibrat, să conţină toate componentele operei. Căci interpretarea trebuie să realizeze în planul ei aceeaşi fuziune pe care compozitorul a înfăptuit-o în planul creaţiei. Între elementele operei şi interpretare trebuie să se stabilească o perfectă corespondenţă. Desigur, nu este vorba de eclectism, de adiţionare arbitrară, de lipituri între feluritele modalităţi ale artei contemporane, ci de o treaptă superioară, de o sinteză, de o nouă creaţie, calitativ deosebită, a unui alt stil — cel enescian.

Mihail Voskresenski (U.R.S.S.), laureat şi al premiului Schumann, ne-a oferit un Enescu romantic şi pe alocuri impresionist. Sprijinit în Sarabandă pe o frazare cînd avîntată cînd reţinută, dar de o sensibilitate şi o muzicalitate desăvîrşită, pianistul a realizat şi o admirabilă Pavană, mai echilibrată şi mai apropiată de stilul enescian. Toccata şi în special Bourrée-ul s-au bucurat de interpretări în care au primat opoziţiile nete în nuanţe, schimbul rapid de culoare, avîntul şi înflăcărarea romantică. Mihail Voskresenski ne-a amintit în Bourrée de acel mare magician al culorii — pianistul Sviatoslav Richter

Cu totul altă viziune are *Dimitri Paperno,* celălalt concurent sovietic. Mult mai sobru, mai echilibrat şi poate mai unitar de-a lungul celor patru părţi ale Suitei, interpretarea sa a scos în relief caracterul clasic al artei enesciene. Stăpîn pe o tehnică impecabilă şi cu calităţi remarcabile în sunet, Paperno şi-a concentrat efortul în redarea construcţiei operei, a acelei logici care stă la baza discursului muzical, semn al unei superioare culturi de specialitate.

Jerome Loewenthal (S.U.A.), vădind tot o preocupare de înţelegere clasică a Suitei, ne-a impresionat cel mai mult în Bourrée. Găsind un excelent „tempo“, care i-a permis să redea grandoarea, forţa şi bucuria maiestuoasă a muzicii, el s-a apropiat în această parte de adevăratul stil enescian. Dimpotrivă, *Aldo Mancinelli,* cel de-al doilea concurent american, reuşind mai puţin în părţile vioaie — Bourrée-ul a fost mai puţin izbutit de majoritatea concurenţilor : dificultăţile tehnice, lungimea piesei, timpul relativ scurt de



Li Min-Cean a fost un profund interpret al muzicii enesciene

pregătire au necesitat o mare rezistenţă fizică şi o deosebită rutină concertistică — a excelat în schimb în cele visătoare, lente. De aceea Sarabanda lui Mancinelli a fost, poate, una dintre cele mai reuşite.

Cei cinci participanţi romîni, admişi în etapa a doua a concursului, s-au străduit fiecare să fie la înălţimea colegilor lor străini şi să prezinte o Suită cît mai apropiată de stilul enescian, stil pe care se presupunea că îl cunosc în cel mai înalt grad. Dacă *Dan Grigore* şi *Krimhilda Cristescu,* handicapaţi din cauza vîrstei — sînt cei mai tineri concurenţi : 15 şi 16 ani respectiv —, n-au reuşit să învingă oboseala extenuantă cerută de vastul program, ei s-au remarcat totuşi prin calităţi pianistice şi de sensibilitate, care ne îndreptăţesc să credem că vor realiza pe de-a-ntregul speranţele pe care le-au suscitat.

Judith Molnar şi *Gabriel Amiraş* au manifestat concepţii sensibil apropiate. Reunind contrastele mari de culoare cu o frazare pasionantă în care domina explozia romantică, tinerii pianişti clujeni au impresionat şi au convins. Dar, cea care a reuşit una din cele mai bune tălmăciri ale Suitei op. 10 a fost *Alexandrina Zorleanu.* De o fidelitate remarcabilă faţă de textul operei — una din condiţiile cele mai elementare dar cel mai greu de obţinut —, Zorleanu a cîntat cu un simţ arhitectonic deosebit şi într-un „tempo" excelent, subliniind articulaţiile formei şi redînd întreaga frumuseţe a muzicii în cel mai autentic spirit enescian.

Dacă acest rezultat este explicabil nu numai prin calităţile nete ale pianistei dar şi prin instrucţia pe care a primit-o şi care a păstrat vie încă tradiţia interpretării enesciene, cealaltă mare realizare, a virtuozului *Li Min-Cean,* revelaţia acestui festival internaţional, nu o putem explica decît prin excepţionala sa capacitate de înţelegere pentru cele mai deosebite stiluri europene, în ciuda faptului că pianistul chinez s-a format oarecum ca autodidact. Descrierea calităţilor interpretării lui Li Min-Cean n-ar putea reda decît palid impresia profundă pe care a produs-o. Realitatea este că ne-am amintit cu o evidenţă care mergea pînă la identitate, de imprimarea, din nefericire incompletă, pe care marele George Enescu a făcut-o Suitei sale. Li Min-Cean a reuşit să pătrundă uimitor de sigur miezul expresiei enesciene.

O altă surprinzătoare înţelegere, mai ales pentru vîrsta de 17 ani, a dovedit-o *Michèle Boegner* (Franţa). Unitară de-a lungul întregii opere, concepţia tinerei pianiste a căutat să lumineze laturile impresioniste şi romantice ale Suitei : jocul extrem de culori şi de pedală, poezia sugerată în părţile lente, desele schimbări de tempo pentru momentele visătoare sau avîntate, gustul rafinat în pregătirea armoniilor voluptuoase. Compatrioata sa, *Anne-Marie Rousse,* a preferat însă o viziune mai romantică : creşteri mari de sonoritate, multiple perturbări de „tempo".

În aceeaşi categorie s-ar putea integra şi *Ruslana Antonowicz (Austria).* Realizînd momente captivante în părţile lente şi cîntînd cu energie şi cu mare stăpînire pe cele vioaie (Bourrée-ul), pianista a exagerat totuşi în „crescendo"-uri, sonoritatea uneori prea mare nefiind dublată de o reală necesitate lăuntrică.

Dacă pianista austriacă n-a păstrat măsura în privinţa sonorităţii, colegii ei cehoslovaci *Vladimir Topinka* şi *Antonín Kubalek* au exagerat şi în „încălzirile" care aparţin romantismului. Totuşi am apreciat muzicalitatea lor în Sarabandă.

Josef Stompel (R.P. Polonă) a dovedit un mare respect pentru numeroasele indicaţii ale partiturii. Sensibil şi poetic în cantilene, el a fost de o claritate neaşteptată în dificilul Bourrée cînd, poate singura dată, s-au putut auzi perfect desenate toate complicatele figuri ritmice ale partiturii.

Cei trei participanţi din R.P. Bulgaria, *Iulika Behar, Dora Milanova* şi *Stefan Ikonomov,* au pus accentul pe soliditatea construcţiei, dar s-au resimţit ca tehnică, în redutabilul Bourrée.

O constatare de ordin general : Suita op. 10 a marelui nostru muzician a fost temeinic studiată de mai toţi concurenţii. Cu mici excepţii, inexplicabile în cazurile cînd posibilităţile mari ale interpretului erau în contradicţie cu seriozitatea depusă pentru asimilarea Suitei — cazul Mancinelli în Toccată sau Bourrée — participanţii ne-au convins de simpatia pe care au arătat-o muzicii, chiar dacă execuţia lor nu a surprins în întregime pluralitatea de elemente a stilului enescian. Plecînd de la acest fapt, credem că la următorul concurs internaţional se va include în repertoriul obligatoriu al competiţiei şi una din sonatele op. 24, atît de reprezentative pentru faza de maturitate a creaţiei lui George Enescu şi pentru opera sa pianistică.

ŞTEFAN NICULESCU

Alte lucrări contemporane la concursul de pian

Creaţia romînească şi contemporană a ocupat la concursul de pian un loc important în economia competiţiei, întregind în mod sensibil imaginea personalităţii interpretative a fiecărui participant. După cum se ştie, dacă în ce priveşte creaţia romînească tinerii pianişti admişi în etapa a doua au avut latitudinea de a alege dintr-un număr de opt lucrări propuse de organizatorii concursului, pentru cea contemporană ei au beneficiat de toată latitudinea, acesta fiind de altfel singurul sector al competiţiei în care regulamentul nu prevedea anumite piese.

Ne vom referi mai întîi la Toccata de Paul Constantinescu, punînd problema însuşirii — cu preţul învingerii apreciabilelor dificultăţi tehnice, unei anumite pulsaţii ritmice specifice muzicii populare romîneşti (piesa are subtitlul „Joc dobrogean"). Fără să putem vorbi despre variaţii prea mari în ce priveşte execuţia — Toccata desfăşurîndu-se, prin însuşi caracterul ei, prea rapid pentru a permite multe consideraţii de acest gen — am semnalat, fără îndoială, diferenţe între participanţi. Pianiştii străini s-au apropiat în general uimitor de mult de caracteristicile lucrării. Dintre ei, nu poate desigur constitui o surpriză faptul că ne-a impresionat cel mai mult Li Min-Cean, revelaţia concursului, care a pus în valoare cu acea neobişnuită claritate şi pregnanţă care îi sînt caracteristice valenţele melodico-ritmice ale piesei, fără să o transforme nici un moment într-un tur de virtuozitate. La fel de autentic, intuind cu aceeaşi precizie ritmul, accentele, fără însă ca pianistica sa să degaje acel farmec inimitabil care l-a situat pe colegul său chinez în fruntea concurenţilor, pianistul american Jerome Loewenthal a înţeles fără discuţie mai bine lucrarea decît compatriotul său Aldo Mancinelli — şi aici poate prea brutal, prea incisiv —, pianista germană Jutta Czapski — lipsită de vervă sau Iulika Behar (R. P. Bulgaria), exagerînd oarecum accentele. Ne-a plăcut în Toccata de Paul Constantinescu şi pianistul ceh Antonin Kubalek care a intuit însă într-un mod mai puţin fericit scurtul episod median, liric, al piesei ; el ni s-a părut cel mai apropiat prin maniera sa interpretativă de Krimhilda Cristescu, care n-a îmbinat din păcate autenticitatea stilului cu o mai mare consistenţă a discursului muzical sau de Dan Grigore, în anumite pasaje prea „mecanic", lipsit adică de expresivitate (nu trebuie trecută însă cu vederea admirabila redare de către acelaşi foarte tînăr pianist, a suitei „Joujoux pour madame" de Mihail Jora).

Abordată de cinci participanţi la Concursul de pian, Baccanala de Constantin Silvestri, caracterizată, ca şi Toccata, printr-o desfăşurare dinamică care devine tot mai debordantă, a permis parcă o mai mare diferenţiere între diverşii ei interpreţi. Aceştia pot fi dispuşi în raport cu respectiva piesă pe o adevărată scară a durităţilor, de fapt a dezlănţuirii sonore, mergînd de la Anne-Marie Rousse (Franţa), în interpretarea căreia a predominat atmosfera misterioasă, tensiunea potenţială, pînă la Ruslana Antonowicz (Austria) („duritatea 10"), adevărat torent rupînd zăgazurile. În limitele acestor extreme s-au desfăşurat poeticul Mihail Voskresenski (U.R.S.S.), a cărui căldură învăluitoare transformată pe nesimţite în lavă fierbinte a dăruit Baccanalei o creştere apreciabilă şi totuşi exclusiv lăuntrică, Alexandrina Zorleanu, de o dexteritate digitală perfect împletită cu un impresionant impuls ritmic, însfîrşit Judith Molnar, pregnantă dar din păcate într-o manieră potrivită poate mai curînd celebrului Dans al ursului de Béla Bartók.

Rondo-ul în Do major de Radu Paladi s-a bucurat de aprecierea a doi participanţi bulgari (Dora Milanova şi Ştefan Ikonomov) precum şi de aceea a pianistului sovietic Dimitri Paperno. Dacă Ikonomov a fost îndeajuns de departe de spiritul lucrării, Milanova a interpetat-o în schimb cu acea prospeţime şi seninătate care îi sînt atît de caracteristice, iar Paperno i-a dăruit un colorit particular, punînd-o într-o lumină nouă, interesantă.

Însfîrşit, Michèle Boegner (Franţa) a împrumutat o admirabilă puritate şi însufleţire Sonatinei în fa diez (partea I-a) de Mihail Andricu, Gabriel Amiraş a construit cu convingere edificiul frumoasei Passacaglii de Sigismund Toduţa şi Ettore Peretti (Italia) a demonstrat mari posibilităţi tehnice în descifrarea Studiului de concert nr. 3 de Ludovic Feldman.

*

Dintre creatorii contemporani, Serghei Prokofiev a întrunit o netă majoritate de sufragii, concursul demonstrînd încăodată marea popularitate a muzicii marelui compozitor sovietic. Am reauzit, în interpretarea temperată a lui Josef Stompel şi — dimpotrivă — dezlănţuită a Ruslanei Antonowicz, cunoscuta Toccată, apoi şi mai fascinant creionată de Alexandrina Zorleanu, „Sugestia diabolică", însfîrşit, în simpla dar emoţionanta tălmăcire a Krimhildei Cristescu, unul din cele mai des cîntate Preludii (al „harpelor"). Dar, creaţia prokofieviană a fost prezentă şi prin lucrări de largă respiraţie. Astfel, atît Mihail Voskresenski cît şi Gabriel Amiraş şi-au ales sonate, din întîmplare mai puţin cunoscute, păstrînd însă intactă, delicata poezie proprie celui care a scris baletul „Romeo şi Julieta". Această poezie a apărut într-o lumină de bună seamă mai romantizată în Sonata a 8-a, cea pe care şi-a ales-o Voskresenski şi — dimpotrivă — mai apropiată de neoclasicism în Sonata a II-a, mai ales p. III, trecută prin sensibilitatea lui Amiraş. Interpretate cu gust şi — din nou — excepţional simţ al culorii de către Dimitri Paperno, Preludiul şi Capriciul de Babagianian, celălalt compozitor sovietic prezent în concurs, au dezvăluit melodismul proaspăt, inspirat de seva populară, propriu autorului.

Cele trei piese (Preludiu, Forlane şi Toccata) din Suita „Mormîntul lui Couperin" de Maurice Ravel au constituit fără îndoială cea mai deplină reuşită pianistică şi în acelaşi timp muzicală a pianistului american Jerome Loewenthal, care le-a executat cu o căldură excluzînd totuşi orice efect exterior (din păcate, Loewenthal nu a găsit tonalitatea afectivă cea mai adecvată în Sonata în si bemol minor de Chopin, una din piesele de rezistenţă ale etapei). Aceeaşi reuşită a caracterizat redarea de către pianista franceză Anne-Marie Rousse a Ondinei de acelaşi compozitor, în care coloritul acvatic a mers parcă pînă în vecinătatea senzaţiei fizice. Debussy, prezent în concurs prin Focurile de artificii, a fost de asemenea tălmăcit cu o autenticitate uneori puţin brutală dar care face în orice caz cinste interpretei sale — Judith Molnar. Ni s-a părut cel puţin la fel de „bine servit" Francis Poulenc, al cărui Capriciu italian a fost cîntat cu scînteietoare vervă de pianista franceză Michèle Boegner.

Hindemith, interpretat în deplină cunoştinţă de cauză de Jutta Czapski (R.D.G.), ne-a oferit în Sonata a II-a pentru pian (p. I şi II), acea claritate caracteristică a liniilor melodice, de data aceasta colorate poate fără voia compozitorului de o anumită nuanţă populară (mai ales tema a doua a primei mişcări). Apropiat de Hindemith ca şi de alţi reprezentanţi ai muzicii contemporane, compozitorul american Samuel Barber impresionează în Sonata sa, op. 26 (interpretată cu vigoarea necesară de Aldo Mancinelli), printr-o impetuozitate şi varietate a climatului care nu pot însă înlocui cu totul o oarecare lipsă de coeziune şi suflu unitar, sezisabile mai ales în ultimele două părţi.

Suave şi delicate, aducînd o poezie inimitabilă, Variaţiunile tînărului compozitor chinez Liu Ţuan au dat din nou prilej excepţionalului Li Min-Cean să-şi pună în valoare, după Sonata de Liszt, o altă paletă tot atît de convingătoare, a tehnicii pianistice şi muzicalităţii sale.

Poate mai puţin ilustrative pentru personalitatea autorilor ei, piesele „În ceaţă" de Leos Janacek (Vladimir Topinka), Două studii şi Polca de Bohuslav Martinu (Antonin Kubalek), Elegie de toamnă şi Preludiu de Pancio Vladigherov (Iulika Behar şi respectiv Dora Milanova) au completat acest tablou suficient de cuprinzător al muzicii contemporane prezentă în cadrul celei de a doua etape a Concursului de pian.

Cu Rapsodia pe o temă de Paganini şi Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră, Serghei Rachmaninov a fost unicul compozitor al epocii noastre prezent în ultima probă a acestei competiţii. Disputată de Dimitri Paperno, cald şi precis, uneori poate prea prudent, şi de Li Min-Cean, aducînd o strălucire tehnică mereu sprijinită însă de un puternic substrat emoţional, prima dintre aceste lucrări şi-a reafirmat vitalitatea, locul tot mai important pe care-l ocupă în repertoriul concertistic. Însfîrşit, Concertul nr 2 de Rachmaninov a fost interpretat de Josef Stompel (R. P. Polonă) cu multă sensibilitate, din păcate însă în detrimentul unei impulsivităţi bărbăteşti fără de care finalul îşi pierde în mare măsură trăsăturile specifice.

ARMINIU CASSVAN

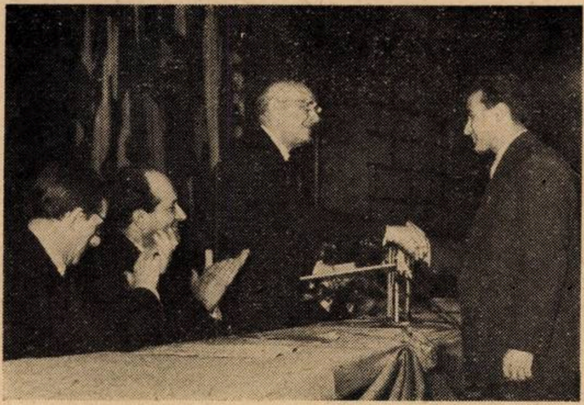
Piese contemporane la concursul de vioară

Regulamentul concursului „George Enescu" prevede, printre probele celei de a II-a etape, „o piesă la liberă alegere dintre lucrările unui compozitor contemporan de preferinţă originar din ţara însăşi a candidatului". Ideea aceasta (care îşi găseşte dealtminteri un corespondent şi la concursul pentru pian) a fost binevenită: întîi, pentru că alătură rigorii unora dintre celelalte probe (ca sonatele de Bach, Concertul de Mozart sau Sonata a II-a de Enescu) un element mai liber, prin mijlocirea căruia concurentul îşi poate arăta şi preferinţele muzicale. În al doilea rînd, pentru că a prilejuit celor ce au urmărit concursul unele prime audiţii interesante din literatura contemporană — trebuie să recunoaştem, nu tocmai bogată — a viorii.

Poate tocmai aceste limite mai restrînse ale literaturii violonistice (pe care şi Enescu le deplîngea, comparîndu-le cu abundenţa compoziţiilor pentru pian) au determinat pe unii concurenţi să facă apel la piese cunoscute, intrate în repertoriul curent, şi pe care am mai avut prilejul să le ascultăm nu o dată. Solomon Snitkovski (U.R.S.S.) a dat o interpretare foarte adecvată finalului din *Sonata a II-a* de Prokofiev, în stilul incisiv, abrupt, cerut de această piesă. Lilia Beretti (Franţa) a adus în *Tzigane* de Ravel claritatea şi echilibrul ce o caracterizează, mai puţin însă patosul lăutăresc. Concurenţii romîni nu ne-au oferit nici ei multe surprize în privinţa piesei contemporane. Este cunoscută *Mica suită* de V. Filip (cîntată de Gh. Hamza) cu ingenuitatea amestecului ei de intonaţii romîneşti şi de virtuozitate violonistică. Varujan Cozîghian a inclus în programul său mişcarea iniţială din *Sonata a III-a* de George Enescu, anticipînd astfel performanţa pe care a realizat-o în secţiunea specială a concursului dedicată acestei sonate. Cu toată calitatea interpretării, nu e mai puţin adevărat că am fi dorit să-l ascultăm şi într-altă piesă contemporană, ca şi pe Daniil Podlovski, care a executat la punctul respectiv din program Sonata a III-a de Ysaye! Creaţia compozitorilor noştri contemporani pentru vioară nu este foarte abundentă, e drept, dar nici inexistentă; din această creaţie, Ladislau Kiss a ales *Sonatina* de Erwin Jünger (partea a II-a), piesă care nu atinge o mare profunzime (nici nu-şi propune de altfel), dar dovedeşte o stăpînire a meşteşugului şi un dar al inspiraţiei sincere, directe, care sînt proprii tînărului autor.

Pe această linie de expresivitate simplă s-au situat şi altele dintre piesele contemporane executate de concurenţi. *Aria* de Niazi, cîntată de Azad Aliev (U.R.S.S.) este o melopee impregnată de intonaţiile cîntului popular azerbaidjan; melodia nostalgică, îndelung repetată, cu un acompaniament discret al pianului, evocă întrucîtva atmosfera părţii lente din Concertul de Haciaturian. Un caracter rapsodic are şi *Cîntecul* de P. Vladigherov (executat de Antonia Kapitanova). Fraza pasionată, repetată obsedant şi aci, cu alternanţele ei de melisme şi de note lungi, este specific bulgară, dar nu sună străin urechilor noastre, fiind înrudită cu „doina" romînească. În *Mica suită* de Hoan Van, bazată pe intonaţiile pentatonice specifice folclorului ţării sale, vietnamezul Ta Man Bon şi-a putut arăta însuşirile de sensibilitate şi intuiţie muzicală, redînd în chip convingător poezia naivă şi prospeţimea micilor piese. *Rapsodia Moldovenească* de J. Weinberg, executată de Evghenii Smirnov (U.R.S.S.) este nu numai inspirată din folclorul R. S. S. Moldoveneşti, dar utilizează melodii populare autentice, de largă circulaţie. Episoadele lente, duioase, alternează cu cele dinamice şi pline de vervă, dînd acestei piese de mare accesibilitate un ritm susţinut; trebuie menţionată şi latura de virtuozitate ce contribuie la strălucirea „Rapsodiei".

Elementul de virtuozitate este preponderent în *Recitativul şi Toccata* de Mostras, executat cu remarcabilă măiestrie de Ştefan Ruha. Probleme deosebit de dificile — rapiditatea acestui „perpetuum mobile", dublele coarde, arcuşele variate, salturile mari etc. — sînt rezolvate de tînărul violonist cu uimitoare dezinvoltură, izbutind să scoată în relief, din adevăratul hăţiş de „pasaje", crîmpeiele temei enunţate în „recitativ" şi care persistă de-a lungul „toccatei".



Varujan Cozîghian este felicitat de către maestrul George Georgescu

Ralph Holmes a prezentat partea I-a a unui *Concert* pentru vioară de compozitorul englez contemporan Gordon Jacob. O lucrare legată în acelaşi timp de tradiţia clasică a genului (între altele prin claritatea formei — sonată), dar şi cu unele aspecte de limbaj mai nou (în armonie şi în factura temelor). În ansamblu, piesa a lăsat mai curînd impresia unui lucru bine făcut decît a unei inspiraţii viguroase. *Variaţiile şi capriccio* executate de Charles Libove ni l-au înfăţişat şi de această dată pe compozitorul american N. Dello Joio (pe care-l cunoaştem din concertele orchestrei din Philadelphia) ca pe un eclectic izbutind să îmbine cu îndemînare elementele muzicale de provenienţă diversă. Piesa aceasta, situată la mijloc de drum între virtuozitate şi preocupare pentru conţinutul muzical, porneşte de la o temă simplă, cu un ritm dansant, spre a trece prin scurte variaţii „de caracter" definite prin înseşi titlurile lor („giocoso", „brillante", „leggiero", „serioso"), cu predominarea atmosferei de divertisment. Un sunet mai adînc aduce *Sonatina a 5-a* pentru vioară-solo de J. Martinon, cu succesiunea ei de momente liniştite, cvasi-recitative, evocînd uneori intonaţii de baladă şi de vechi cîntece franceze, şi episoade dramatice, cu ritmică îndîrjită şi exclamaţii patetice. A cîntat-o, cu intensitate de sentiment, eleva franceză a lui David Oistrah, Danièle Arthur.

MIHAI RADULESCU

Tălmăcirea muzicii enesciene

Un punct de onoare, înscris în programul primului Festival şi Concurs internaţional muzical organizat la noi în ţară, a fost şi acela al prezentării în toată bogăţia ei a creaţiei lui George Enescu. Şi astfel, la acest festival purtînd numele marelui nostru muzician, am putut asculta muzică enesciană din toate perioadele de activitate creatoare a compozitorului. Liedurile pe versuri de Lemaître şi Prudhomme, de pildă, tălmăcite în concertul din după amiaza zilei de 8 septembrie, datează din 1897 ; Simfonia de cameră, pe care am auzit-o la 17 septembrie, este compusă în 1954. Aproape şase decenii despart aceste lucrări, şase decenii marcate de febrile căutări creatoare, de realizări care, deşi în domenii diferite, chiar în stiluri deosebite, poartă pecetea evidentă a sensibilităţii unice enesciene.

Desigur că era cu neputinţă ca în cadrul manifestărilor Festivalului să se cînte *toate* lucrările lui Enescu. S-a făcut o selecţie, în general judicioasă, care a îngăduit formarea unei păreri juste despre însemnătatea şi evoluţia operei marelui muzician.

Alături de Suita a II-a de pian şi Sonatele a II-a şi a III-a de pian şi vioară — incluse în programul concursului ca piese obligatorii — am putut asculta Rapsodia romînă nr. 1 (1901), simfoniile nr. 1 (1905), nr. 3 (1919) şi „de cameră" (1954), suitele de orchestră nr. 1 (1905), nr. 3 „Sătească" (1937), uvertura de concert (1948), Sonata de pian nr. 1 (1924), suita de vioară şi pian „Impresii din copilărie" (1940), cvartetul de coarde nr. 2 (1952), cvartetul pentru pian şi coarde nr. 2 (1943—1944) şi liedurile op. 4 (1897). op. 15 (1907—1908) şi op. 19 (1915—1916). O listă cuprinzătoare din care am regretat absenţa suitei a II-a, lucrare dintre cele mai remarcabile ale lui Enescu, precum şi lipsa celei de a doua Rapsodii.

*

Se cuvine să vorbim, în primul rînd, de Simfonia a III-a, creaţie ce răsunase la noi în ţară pentru prima dată, în 1919. În ciuda interesului stîrnit şi a ecourilor entuziaste în rîndul majorităţii iubitorilor de muzică pe care-i cucerise prin profunzimea şi grandoarea sa, Enescu nu era întrutotul mulţumit de felul în care „sunase" ea şi, fidel principiului său că „o dată cu scurgerea timpului, înveţi o mare artă : arta folosirii gumei de şters şi lamei de răzuit hîrtia", el i-a adus modificări, îndeosebi în orchestraţie. În această versiune a răsunat ea la Paris în 1921, sub conducerea lui Gabriel Pierné, şi apoi, după încă două decenii, la Bucureşti sub conducerea lui Enescu. La Festival ea a fost prezentată de Constantin Bugeanu în fruntea orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu", la concertul din 7 septembrie. *Simfonia* este unul din roadele activităţii creatoare a marelui muzician în perioada primului război mondial şi nu încape îndoială că în ea întîlnim şi reflexul impresiilor, sentimentelor şi gîndurilor lui George Enescu în legătură cu războiul, ororile şi nenorocirile sale şi cu pacea spre care trebuie să tindă omenirea. Această lucrare monumentală, necesitînd un amplu ansamblu interpretativ (orchestră, cor, orgă, pian, fanfară suplimentară) este alcătuită din trei mari tablouri de frămîntări şi elanuri ale vieţii, de groază şi seninătate. În ea, pe plan muzical, discernem ecouri ale Suitei a II-a de orchestră, dar şi presimţiri ale lui „Oedip" şi în general ale stilului mai tîrziu al creaţiei enesciene. Însuşi finalul simfoniei, prin viziunea idilică a păcii, ne poartă gîndul spre epilogul tragediei lirice. Meritul de a defrişa această partitură (care se cere analizată mai amănunţit) i-a revenit lui Constantin Bugeanu care, pe baza unei partituri reconstituite după ştime, a condus marele său ansamblu interpretativ prin complexul scriiturii enesciene. Cu atît mai meritorie ne apare această restituire a unei creaţii de asemenea proporţii şi cu o atît de amplă sferă de cuprindere ideo-emoţională. Desigur că, după această audiţie aşteptăm altele în care, deopotrivă, interpreţi şi auditori să pătrundă mai temeinic în dramaturgia şi în miezul profund filozofic proprii lucrării.

Practica a arătat că, în mod general, lucrările mai complexe ale lui Enescu solicită repetate execuţii şi audiţii pentru a fi pe deplin pătrunse de interpreţi şi ascultători. În acest sens, de pildă, Suita sătească, Uvertura de concert şi Simfonia de cameră sînt edificatoare. În ultimii ani, Suita a III-a a fost dirijată în mai multe rînduri de Constantin Silvestri în fruntea orchestrei simfonice Radio. În scriitura partiturii există un stil caracteristic, care dă o mare însemnătate unor solişti şi grupuri mici instrumentale, ce-şi trec firele melodice unul altuia. La o primă „citire", cu o orchestră obişnuită cu tradiţionalele „tutti", o asemenea scriitură poate duce la o fărîmare a imaginii de ansamblu, pînă la nerecunoaşterea ei, deşi este concepută ca o imagine cu deplină cursivitate. Dacă la primele execuţii mai erau perceptibile unele „lipituri" între pietrele mozaicului a cărui imagine de ansamblu era totuşi clară, în concertul din 5 septembrie, nu mai sezisai niciuna : totul părea o improvizaţie poetică de geniu a orchestrei. Execuţii şi audiţii repetate creaseră acel fond de cunoaştere adîncită a cursului lucrării pe care se grefase munca inspirată şi clarvăzătoare a lui Constantin Silvestri la repetiţii şi la concert. O constatare identică s-a putut face şi cu privire la Uvertura de concert, cîntată la acelaşi concert : la prima ei audiţie, ea nu crease o impresie pe deplin clară (şi reascultarea imprimării dovedea că nu este numai o problemă de înţelegere a auditorului dar chiar şi a orchestranţilor) dar de astădată şi-a dezvăluit întreaga logică expresivă, tot conţinutul ei bogat lirico-patriotic. În sfîrşit, aceeaşi constatare cu privire la Simfonia de cameră. Prima audiţie, din 1956, avusese darul să dezvăluie însemnătatea acestui *„opus ultimum"* al lui Enescu. Interpretarea de atunci părea făcută sub semnul minunării interpreţilor în faţa noutăţii tezaurului de frumos pe care-l descopereau şi dezvăluiau. La recentul concert, aceiaşi interpreţi păreau a trata simfonia ca o lucrare clasică. Totul se aşezase, îşi găsise făgaşurile fireşti ; de aici o extrem de naturală desfăşurare a discursului muzical, o cursivitate deplină a frazei de o expresivitate cuceritoare prin simplitatea ei măreaţă. Şi totul se făcea în cadrul respectării riguroase a mulţimii de indicaţii enesciene cu privire la interpretarea fiecărei idei muzicale, a fiecărei note. Referindu-se la cerinţa de a respecta riguros textul muzical şi, în acelaşi timp, de a da frîu liber fanteziei, Enescu spunea despre interpreţi că *„trebuie să înveţe să danseze în lanţuri"*. Tocmai această deplină libertate a inspiraţiei întemeiată pe o asimilare riguroasă a textului a caracterizat tălmăcirea recentă a Simfoniei de cameră, al cărei suflet a fost Constantin Silvestri ; ea ne-a dezvăluit cu subtilitate toată durerea concentrată în acest cîntec de lebădă al celui doborît de boală, departe de ţară.

Dacă în cazul unor colective mai mari de interpreţi se putea vorbi de un salt atît al executanţilor cît şi al auditoriului, în cazul unor solişti sau ansambluri mici, saltul a apărut unilateral, în sensul că doar publicul îl făcea, executantul realizîndu-l în general în cursul muncii îndelungate de pregătire a primei ieşiri pe estrada de concert. Mă refer, de pildă, la splendida tălmăcire pe care Maria Fotino o dă sonatei în fa diez minor. Extrema sensibilitate, cuprinderea construcţiei mari de ansamblu şi în acelaşi timp a fiecărei nuanţe şi tente a caracterizat încă prima ei execuţie, de acum un an. Se poate spune că tălmăcirea sonatei în concertul recent (8 septembrie) de către remarcabila noastră pianistă-muziciană a constituit unul din momentele poetice de vîrf ale Festivalului — ceea ce nu este puţin lucru.

Suita pentru vioară şi pian „Impresii din copilărie", în interpretarea fraţilor Ştefan şi Valentin Gheorghiu, — Cvartetul cu pian nr. 2 pentru a cărui prezentare i se adăugaseră George Popovici şi Radu Aldulescu, Cvartetul de coarde nr. 2 executat de formaţia Radiodifuziunii — iată alte preţioase creaţii şi tălmăciri ce se înscriu pe aceeaşi linie de extremă rigurozitate şi în acelaşi timp de avînt inspirat vădită încă de la primele concerte în care au răsunat.

Dacă pînă acum a fost vorba de lucrări relativ noi în repertoriul concertelor noastre, şi care datează din a doua jumătate a vieţii lui George Enescu, cu liedurile op. 4, cîntate de Ion Piso, sîntem în faţa unor lucrări care nu au interpretări tradiţionale, „clasice", deşi sînt mai vechi. Din capul locului trebuie spus că aceste lieduri nu sînt dintre cele mai reprezentative opere de acest gen ale lui Enescu. Prezentarea lor de către talentatul cîntăreţ clujan se mai cere şlefuită şi desăvîrşită pe linia atît a „caligrafierii" lor cît şi a suflului care le străbate. În acest sens, un exemplu desăvîrşit ni-l oferă Iolanda Mărculescu în melodiile pe versuri de Clément Marot. Cu o jumătate de veac în urmă, Constantin Stroescu le-a făcut să răsune pentru prima oară şi tot acest maestru al liedului de la noi le-a cîntat decenii la rînd dînd tuturor un model al tălmăcirii lor autentice, după vrerea compozitorului. Iolanda Mărculescu — eminentă discipolă a lui Constantin Stroescu, avînd o personalitate bine conturată — duce mai departe această frumoasă tradiţie, ridicînd-o la o treaptă nouă de sensibilitate şi măiestrie. La acelaşi nivel înalt de artă, de măiestrie, se înscrie şi interpretarea dată de Mîndru Katz suitei a II-a de pian.

*

Dacă Maria Fotino, Constantin Silvestri, Valentin şi Ştefan Gheorghiu, George Popovici, Radu Aldulescu şi membrii Cvartetului Radio *creează* tradiţiile de interpretare a unor lucrări de Enescu, dacă Iolanda Mărculescu şi Mîndru Katz *duc mai departe* tradiţii de interpretare, George Georgescu este, alături de Alfred Alessandrescu, cel mai de seamă *purtător al tradiţiei enesciene* de prezentare a unor lucrări ca simfonia I-a sau rapsodiile romîne. La concertul de gală de deschidere a Festivalului şi Concursului, în bătaia unor reflectoare care transformaseră sala într-un adevărat cuptor, George Georgescu a dirijat în fruntea orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" tocmai Simfonia în mi bemol şi Rapsodia în La major, al căror spirit l-a redat cu ardoarea-i cunoscută. Maestrul Georgescu subliniază întotdeauna elanul romantic al lucrării, latura ei lirico-dramatică, suflul ei generos, desluşind, dincolo de evidentele înrîuriri ale lui Wagner, Brahms şi Fauré, acea sensibilitate particulară, acel lirism specific, atît de apropiat de cel al doinitului popular, care au caracterizat personalitatea creatoare a lui Enescu. Am regretat că maestrul nu a dirijat şi un alt „cal de bătălie" din repertoriul său : suita întîia de George Enescu. Ea a fost executată de orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul" sub conducerea lui Mircea Popa.

*

Pentru ascultătorii din ţara noastră, toate aceste lucrări — cu excepţia Simfoniei a III-a — erau bine cunoscute, ele ocupînd un loc statornic în concerte şi emisiuni radiofonice. Pentru cei de peste hotare, avalanşa aceasta de muzică enesciană a avut darul, mai întîi să-i tulbure, iar apoi să le dea certitudini. Să-i tulbure întrucît lumea emoţionantei muzici a lui Enescu este foarte deosebită faţă de tot ce cunoşteau pînă atunci. Să le dea certitudini, întrucît, o dată cu pătrunderea în această lume, li s-a dezvăluit marea valoare a operei enesciene şi au căpătat evidenţa geniului în mare măsură necunoscut al creatorului Rapsodiilor romîne. Spun „creatorul Rapsodiilor" pentru că Enescu era cunoscut în primul rînd prin ele, care, în afară de strălucitele lor calităţi esenţiale muzicale, se bucurau de forţa propulsoare a pitorescului. Pătrunderea dincolo de pitoresc — aceasta a fost generatoarea „revelaţiei Enescu" din cadrul acestui Festival. Ea explică acel fenomen de deplasare a centrului de greutate al admiraţiei majorităţii oaspeţilor de la Enescu-interpretul la Enescu-compozitorul. Ea explică de ce oaspeţii noştri au plecat din Bucureşti purtînd cu ei o imagine mai corespunzătoare asupra geniului multilateral al lui Enescu.

FRANÇOIS SCHAPIRA

Muzică romînească

Cu prilejul concertelor Festivalului, am ascultat, în genul simfonic, lucrări mai vechi, cum este suita de balet „La piaţă" (1928) de Mihail Jora, şi altele realizate în anii culturii noi, cum sînt concertele pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu şi Sigismund Toduţa, suita „În Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, Trei dansuri simfonice de Theodor Rogalski, Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu, Toccata de Constantin Silvestri, Simfonia a VI-a de Alfred Mendelsohn.

Alături de George Enescu, Mihail Jora este un deschizător de drum în unele genuri ale muzicii naţionale pe bază modernă printre care genul programatic (suita „Privelişti Moldoveneşti" 1921—1924), baletul, muzica de cameră instrumentală, liedul. Interpretată de orchestra Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea lui Constantin Bugeanu, suita „La Piaţă" înfăţişează cu o cuceritoare forţă tablouri ale vieţii oraşului nostru în vechea orînduire. Umorul redat printr-o sclipitoare fantezie orchestrală se referă, prin aluzii melodice plastice, la personaje din mediul zilnic, pe care compozitorul le zugrăveşte cu subînţeles substrat moralizator. Amprenta realist-critică, expresia naţională pregnantă obţinută pentru întîia oară la noi în acest gen, caracterizează remarcabila lucrare cu care s-a inaugurat în 1932 baletul romînesc pe scena autohtonă.

Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, interpretat de orchestra Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Basarab, şi cel de Sigismund Toduţa, interpretat de Filarmonica „Banatul" condusă de Mircea Popa, suita „În Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, interpretată de orchestra cinematografiei condusă de Mircea Cristescu, Simfonia VI-a de Alfred Mendelsohn dedicată lui George Enescu, interpretată de orchestra Radio condusă de Constantin Silvestri, Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu interpretat de orchestra Radio condusă de dirijorul italian Carlo Felice Cillario, Toccata de Constantin Silvestri interpretată de Filarmonica „George Enescu" dirijată de George Georgescu — pun în lumină aspecte ale simfonismului romînesc contemporan, caracterizat prin inspiraţia naţională ce se conturează dintr-un fond expresiv luminos propriu zilelor noastre.

De la Simfonia de cameră (1926) a lui Mihail Andricu şi Divertismentul rustic al lui Sabin Dragoi (1928), simfonismul romînesc a parcurs o evoluţie însemnată. Pe baza artei simfonice cristalizată de Enescu, care s-a dezvoltat printr-o sinteză de geniu între tradiția clasică și propria personalitate, culminînd — așa cum ne-a dezvăluit Festivalul — în Simfonia a III-a ce exprimă înalta problematică filozofică specifică unor creații enesciene, simfonismul romînesc a crescut viguros pe tulpina cîntecului și dansului popular. În perioada dintre cele două războaie au fost cristalizate importante genuri ale muzicii naționale pe bază modernă, dominate de inspirația națională, pătrunse de accente realist-critice la adresa împrejurărilor sociale de atunci. Un progres și o transformare radicală a cunoscut muzica noastră în anii vieții noi a poporului, cînd s-a pătruns de suflul prefacerilor revoluționare petrecute sub ochii noștri. Au fost adîncite căile dezvoltării sonatei de inspirație folclorică, au fost apropiate noi resurse ale tezaurului popular, de la cîntec și joc la cîntecul muncitoresc de luptă, au fost adîncite probleme ale melodicii, armoniei, orchestrației în lumina unei expresii naționale. Toate acestea au sporit posibilitățile contrastului dramatic în ciclul simfonic și în sonată, intensificînd caracterul original al muzicii noastre de acest gen. Arta unor maeștri cu experiență a cunoscut în epoca muzicii noastre realist-socialiste o înflorire și înnoire impresionante — ca în simfoniile a III-a, a V-a și a VI-a de Mihail Andricu, în suita „Cînd se coc strugurii“ de Mihail Jora. Arta simfonică a compozitorilor din generația mijlocie s-a cristalizat în focul acestei problematici noi — ca de exemplu cea a lui Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduța, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, ca și a unor creatori din generațiile mai tinere ca Anatol Vieru, Teodor Grigoriu, Pascal Bentoiu.

O transformare deosebită s-a petrecut în domeniul genurilor cu program și cu text, acestea inspirîndu-se cu tot mai multă hotărîre și forță din viața nouă a poporului.

În făgașul unor trăsături unitare de conținut și expresie, lucrările romînești prezentate în Festival au dezvăluit aspecte ale personalității compozitorilor, cum sînt predilecția epică-dramatică a lui Paul Constantinescu și Sigismund Toduța, vigoarea și coloritul artei lui Ion Dumitrescu, expresia plastică-antrenantă a muzicii lui Marțian Negrea, caracterul frămîntat-impetuos al artei lui Alfred Mendelsohn, energia scînteietoare a celei a lui Constantin Silvestri.

Interpretarea celor „Trei dansuri simfonice“ de Theodor Rogalski de către orchestra Radio condusă de Constantin Silvestri a confirmat viabilitatea apropierii directe de folclor atunci cînd aceasta este într-adevăr creatoare, cînd compozitorul adaugă prinosul său artistic la cel popular.

Din creația vocală și de cameră au fost prezentate lieduri de Mihail Jora de către Arta Florescu și Valentin Teodorian („O zi“ și „Păstrează“ pe versuri de Tudor Arghezi, „Ce stă vîntul să tot bată“ pe versuri de Eminescu, „Pasăre-naltă“ și „Cine“ pe versuri de Mariana Dumitrescu, „La cramă“ pe versuri de Ionel Teodoreanu), Zeno Vancea în interpretarea Emiliei Petrescu („Pastel“, „Moină“ pe versuri de Bacovia, „Pe colinele cu lanuri“, pe versuri de M. Beniuc), de Tudor Ciortea în interpretarea Iolandei Mărculescu („Trei ghicitori“ pe versuri populare: Acul, Dovleacul, Pisica) și de Pascal Bentoiu de către Nicolae Secăreanu („Patru cîntece“ pe versuri de Șt. O. Iosif: Veselie, Mi-e dor, Doină, April). Au acompaniat Lisette Georgescu și Nicolae Rădulescu. Au fost relevate măiestria întruchipării plastice-psihologice de aleasă sensibilitate a lucrărilor lui Jora, culoarea vie, pitorească a celor de Zeno Vancea, umorul cîntecelor de Tudor Ciortea, pregnanța aproape musorgskiană a epicului și dramaticului în cîntecele lui Bentoiu.

Carlo Felice Cillario, care a dirijat „Preludiul simfonic“ de Ion Dumitrescu

Muzica instrumentală a fost prezentă prin Trio de Ludovic Feldman și cvartetul „Pe Argeș în sus“ de Theodor Grigoriu, executate de Cvartetul Uniunii Compozitorilor, prima lucrare exprimînd accentele unei frămîntări sufletești, a doua redînd luminoase imagini de la țară.

În recitaluri au fost interpretate Sonata op. 32 de Mihail Andricu — la vioară Alexandru Plocek, la pian Iosif Palenicek, artiști din R. Cehoslovacă —, lucrare caracterizată printr-un însuflețit ritm de viață și Balada de Tudor Ciortea în interpretarea caldă, vibrantă a violoncelistului Vladimir Orlov acompaniat de Dagobert Buchholtz.

În concertul corului Filarmonicii „George Enescu“ dirijat de Dumitru Botez au fost prezentate lucrări de compozitori clasici romîni ca Vidu, Cucu, Baciu și contemporani ca Enescu (coruri din „Oedip“), Mihail Jora, Paul Constantinescu și Radu Paladi.

Fără îndoială, lucrările romînești ascultate în cadrul Festivalului au înfățișat numai unele din aspectele variate ale muzicii noastre. Ele au fost totuși în măsură să ilustreze drumul viguros, ascendent pe care realismul socialist îl asigură artei noastre, să arate strădania și izbînzile muzicienilor romîni contemporani de a continua și îmbogăți în condițiile vieții de azi a poporului, tradiția națională în frunte cu creația enesciană.

V. TOMESCU

Muzică contemporană

In cadrul manifestărilor Festivalului am avut ocazia să reascultăm sub bagheta dirijorilor George Georgescu, Sașa Popov și Mircea Basarab, Simfonia a II-a de Haciaturian, Simfonia clasică de Prokofiev și Simfonia a III-a, „Liturgica", de Honegger. Cu toate diferențele fundamentale în ceea ce privește trăsăturile de stil, prima și ultima lucrare au totuși un punct comun: tema. Ambii compozitori și-au propus să zugrăvească aci — adoptînd însă căi diferite de rezolvare — ororile și consecințele nefaste ale războiului, atitudinea colectivității față de acest flagel al omenirii. La Haciaturian, lupta și triumful forțelor luminoase în plină acțiune par a fi sîmburele central spre care converge întreaga desfășurare muzical-dramatică. La Honegger, ideea păcii universale, concepută într-un sens larg, uman, ca o împlinire a unui ideal al omenirii își găsește în finalul simfoniei o deplină confirmare. Cele două lucrări se înscriu, în esență, pe linia marii tradiții a simfonismului. Insă în timp ce Honegger apare în „Liturgica" — cu toate inovațiile în mijloacele de expresie rezultate dintr-un anumit proces de evoluție a muzicii occidentale — ca un strălucit continuator al romantismului secolului al XIX-lea, într-o perioadă de febrile căutări după inedit, Haciaturian dezvoltă în muzica sa — fără să renunțe la arhitectonica marilor forme simfonice — virtualitățile cîntecului popular armenesc, integrîndu-se astfel în problematica școlilor naționale iar prin mesajul luminos în arta realist-socialistă.

Iakov Zak și Mircea Basarab după tălmăcirea Concertului de Prokofiev

Simfonia clasică de Prokofiev — creație de tinerețe — se impune în literatura muzicală contemporană ca una din puținele sau poate chiar unica lucrare într-adevăr valoroasă care reînvie, cu o intuiție genială, nu atît „litera" cît „spiritul" muzicii clasice vieneze, mai precis a lui Haydn. De altfel, este interesant de observat că între ceea ce are muzica clasică mai caracteristic și o parte a creației prokofieviene există anumite tangențe, cu toate că ele sînt despărțite de două secole de mari și radicale transformări pe plan muzical: diatonismul, prospețimea melodică și armonică, echilibrul perfect în construcția părților și întregului, claritatea în alegerea timbrelor orchestrale, capacitatea de a impresiona în mod direct pe cel ce ascultă. Prezența acestor trăsături în Simfonia „clasică" justifică întru totul titlul dat de compozitor fără ca ele să contravină integrării acestei lucrări în muzica secolului nostru.

In cadrul Festivalului Internațional „George Enescu", pianistul sovietic Iakov Zak a interpretat o altă lucrare de tinerețe a lui Prokofiev și anume Concertul nr. 2 op. 16. El a fost scris în perioada studiilor la Conservator (1912-1913) și este expresia căutării unui limbaj muzical nou, personal, care în unele momente se conturează cu destulă claritate. Prima audiție a acestei lucrări (1913) a stîrnit păreri contradictorii. Alături de pagini în care desfășurarea are un caracter incisiv și foarte disonant, favorizînd deseori o mișcare motorică, ce-i drept, deosebit de dinamică și plină de forță, totuși de o strălucire exterioară, în Concertul nr. 2 întîlnim părți ce ne relevă o personalitate creatoare profundă cu bogate resurse, capabile să emoționeze puternic.

Puțini au fost compozitorii care, ca Bartók sau Enescu de pildă, să fi militat atît de consecvent prin muzica lor — într-o epocă cînd mulți își iroseau forțele și talentul cu speculații sterile — pentru arta adevărată, realistă, adînc ancorată în creația poporului și născută din dorința de a sluji prin ea afirmarea înaltelor idealuri ale umanităţii. Am putut asculta în interpretarea pianistei Monique Haas Concertul nr. 3 — ultima lucrare terminată în timpul exilului în America — emoţionant document artistic în care Bartók, silit să trăiască printre străini, îşi exprimă, la capătul vieţii, dragostea şi ataşamentul faţă de poporul său. André Gertler ne-a prezentat Concertul pentru vioară, compus cu doi ani înaintea izbucnirii celui de al doilea război mondial. Lucrarea reflectă frămîntările sufleteşti ale unui creator conştient în preajma dezastrului ce avea să aducă atîtea suferinţe omenirii întregi. În sfîrşit, în tălmăcirea lui Yehudi Menuhin, am ascultat Sonata pentru vioară solo, o capodoperă a muzicii instrumentale moderne în care Bartók reînvie şi continuă — folosindu-se de cele mai avansate şi îndrăzneţe mijloace — tradiţia artei polifonice a lui Bach.

Muzica italiană a fost reprezentată prin trei lucrări aparţinînd lui Ottorino Respighi şi Francesco Malipiero, două figuri marcante ale noii renaşteri muzicale din patria lor, primii care au revalorificat cîntecul gregorian.

De Ottorino Respighi am ascultat două din cele mai populare lucrări ale sale: „Serbări Romane" (dirijor Felice Cillario) şi „Pinii din Roma" (dirijor Mircea Cristescu), care fac parte din ciclul poemelor simfonice închinate vechiului oraş Roma şi sînt semnificative pentru orientarea muzicii italiene din primul sfert al veacului nostru. Folosind cu multă inventivitate toate resursele coloristice ale unui imens aparat orchestral, compozitorul realizează în aceste lucrări imagini muzicale de o deosebită forţă evocatoare care vin să „ilustreze" plastic, cîteodată chiar cu ajutorul unor efecte naturaliste, cele mai mici şi subtile amănunte, fără ca această urmărire, pas cu pas, a programului să prejudicieze unitatea fondului emoţional.

Împreună cu o formaţie orchestrală de cameră, dirijorul Carlo Zecchi a interpretat „Ricercari" de Francesco Malipiero. Lucrarea trădează preocuparea compozitorului de a utiliza — cu sensibilitatea şi gîndirea muzicală ale unui creator modern — formele contrapunctice ale muzicii instrumentale italiene din secolul al XVI-lea, fiind în acelaşi timp un strălucit exemplu de polifonie lineară în care primatul melodic, în cazul de faţă de un accentuat diatonism (se simte o evidentă înrudire cu cîntecul gregorian), determină celelalte elemente ale structurii muzicale.

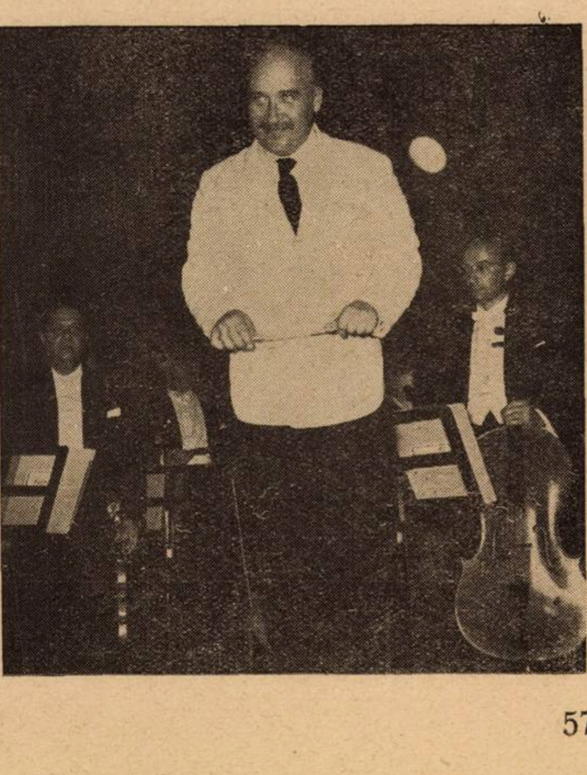
Muzica engleză, ajunsă o dată cu Henry Purcell şi Georg Friederich Haendel la apogeul unei dezvoltări seculare (ale cărei începuturi trebuie căutate în lucrările polifonice direct influenţate de cîntecul popular din veacul al XI-lea), se afirmă din nou pe plan universal, cu forţă şi originalitate, de-abia în secolul al XX-lea, după aproape 150 de ani de relativă stagnare. Aceasta se datoreşte creaţiei unei pleiade de compozitori în fruntea căreia se află Ralph Vaughan Williams, reprezentant de seamă al simfonismului englez, de curînd decedat.

Restabilirea unei organice legături cu vechea muzică engleză, cu marea ei tradiţie şi orientarea spre tezaurul cîntecului popular, important element de împrospătare a expresiei artistice, sînt trăsăturile esenţiale ale muzicii sale. Printre lucrările lui Williams care se situează pe linia acestor preocupări, se numără, între altele, şi „Fantezia pe o temă de Thomas Tallis" (compozitor şi organist celebru din secolul al XVI-lea) executată de către Filarmonica „George Enescu" sub bagheta lui Sir John Barbirolli. Modalul, efectele de orgă, polifonia aşezată, puţin greoaie, desfăşurarea largă, maiestuoasă, imprimă acestei piese — compusă în anul 1922 pentru orchestră de coarde (împărţită în concertino şi tutti) — un caracter arhaic, viguros, lăsînd impresia de masivitate şi echilibru.

Prin „Variaţiile şi Fuga pe o temă de Purcell", „Variaţiile pe o temă de Frank Bridge", „Simfonia da requiem", ciclul vocal „Iluminations" dar mai ales „Serenada pentru tenor, corn şi orchestră de coarde", Beniamin Britten s-a impus şi în viaţa noastră concertistică.

Într-unul din concertele Festivalului, Valentin Teodorian (tenor) şi Ion Bădănoiu (corn) acompaniaţi de orchestra Cinematografiei, au interpretat ultima din lucrările amintite. Un prolog şi un epilog stabilesc atmosfera generală a întregii „Serenade", alcătuită din şase părţi compuse pe versuri aparţinînd unor mari poeţi englezi ca Tennyson, Cotton, Blake, Ben Jonson, Keats. Britten apare în această lucrare — unitară mai mult prin conţinutul sugerat de o anumită sferă de imagini poetice decît datorită mijloacelor muzicale abordate ce nu aparţin totdeauna aceluiaşi stil — ca un compozitor care a reuşit să surprindă şi

Carlo Zecchi a interpretat „Ricercari" de Malipiero



să redea, cu sensibilitatea unui adevărat romantic, variatele stări sufletești declanșate de venirea nopții. Expresivitatea liniei melodice, atît a vocii cît și a cornului, puterea de evocare și caracterul accesibil al facturii rămîn principalele calități ale Serenadei.

Printre oaspeții străini invitați la Festival se afla și cunoscutul compozitor Marcel Mihalovici, muzician originar din țara noastră, unul din cei mai devotați prieteni ai lui George Enescu, din a cărui bogată creație am avut prilejul să ascultăm — sub bagheta lui Constantin Silvestri — „Uvertura tragică“. Lucrarea, interpretată la noi în prima audiție mondială, a fost scrisă în 1957 la cererea radiodifuziunii franceze, compozitorul alegîndu-și ca temă celebrul tablou „Masacrele din Chios“ de Delacroix. În această uvertură nu am întîlnit o „transplantare“ aidoma, o descriere pe plan muzical a ceea ce redă ca fapte pictura amintită, ci mai degrabă existența unei unice expresii, prezentată sub diverse aspecte, a cărei esență tragică, corespunde sentimentului celui care privește întîmplările zugrăvite de Delacroix. Marcel Mihalovici mînuiește aici, cu măiestrie și rafinament, un limbaj muzical interesant. Cadrul tonal este deseori spart, liniile melodice foarte cromatizate și frînte, uzînd de intervale și sărituri „necantabile“ primesc o organizare ritmică asimetrică, variată ; disonanța, rezultată din suprapunerea vocilor cu mers independent în sensul polifoniei lineare, se impune ca un element important în obținerea unei puternice tensiuni ; orchestrația aduce sonorități și culori noi care vin să accentueze — datorită unei ingenioase exploatări a timbrelor și registrelor — asperitatea limbajului muzical folosit în această uvertură.

André Gertler și Constantin Bugeanu după interpretarea Concertului de Bartók

Marcel Mihalovici răspunde aplauzelor sălii

Am ascultat Suita a II-a extrasă de Maurice Ravel din simfonia sa coregrafică „Daphnis și Chloé“, capodoperă a muzicii de balet, compusă după pastorala cu același nume a scriitorului clasic grec Longus. „Lucrarea este construită simfonic — cum spune însuși compozitorul — după un plan tonal foarte riguros, prin mijlocirea unui mic număr de motive a căror dezvoltare îi asigură omogenitatea.“ Aceste coordonate definesc, de altfel, stilul unei părți a muzicii lui Ravel. Noi am adăuga aici concizia și plasticitatea expresiei, paleta coloristică inepuizabilă și disciplina riguroasă, aproape clasică, în felul de a concepe și construi opera muzicală.

În încheiere, amintim Simfonia II-a, „Folclorica“, de compozitorul Abou Bakr Khairat, care ne-a vizitat țara cu prilejul Festivalului. Lucrarea este scrisă în 1955. Compozitorul tinde să valorifice anumite trăsături caracteristice ale cîntecului popular din patria sa, folosindu-se de un limbaj muzical clasic. Simfonia capătă importanță mai ales prin faptul că vădește orientarea lui Abou Bakr Khairat spre realizarea unei arte naționale, spre abordarea unei tematici inspirate din lupta poporului egiptean pentru libertate.

Lucrările din muzica contemporană universală prezentate în timpul Festivalului au avut darul să facă cunoscute publicului nostru preocupările ce caracterizează o parte a creatorilor secolului nostru, în dorința de a găsi o firească continuare, la nivelul cerințelor actuale, a celor mai valoroase tradiții muzicale. Ele au demonstrat că realizarea acestui lucru se poate face pe căi felurite dar că scopul rămîne același : crearea artei bogate în conținut care, indiferent de mijloacele folosite, să reflecte viața și prin aceasta omul.

FR. WANEK

Violoniști

De-a lungul Festivalului „George Enescu“ au fost realizate atît „momente“ de înaltă artă, cît și concerte socotite în ansamblul lor. Între acestea a strălucit — adevărată sărbătoare a muzicii — interpretarea dată Concertului pentru două viori și orchestră în mi minor de Bach, de către David Oistrah și Yehudi Menuhin la Filarmonica „George Enescu“ sub conducerea muzicală a lui George Georgescu.

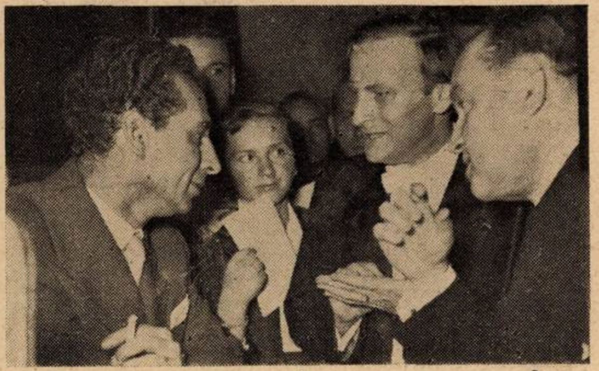
Acești mari violoniști care au cîntat concertul odinioară alături de George Enescu, au ținut să aducă pe această cale omagiul lor muzicianului dispărut, ale cărui interpretări din Bach au intrat cu glorie în istoria muzicii.

Nu va putea fi uitată niciodată această măreață realizare. Maeștrii arcușului, cunoscînd și stăpînind cele mai severe exigențe de ordin tehnic ale lucrării, cunoscînd și prețuind în adîncime importanța și frumusețea nepieritoare a acestei capodopere a literaturii violonistice, au restituit-o cu o dăruire demnă de acela a cărui memorie o cinsteau astfel.

Socotind cu deplină justețe că în această lucrare nu există „vioara întîia“ și „vioara a doua“ și că aceste indicații sînt numai în raport cu ideile muzicale pe care soliștii sînt ținuți să le exprime, David Oistrah și Yehudi Menuhin și-au subordonat arta interpretativă acestui scop. Nici o întrecere, nici o dorință de supremație între cei doi artiști, fiecare fiind preocupat doar de a reda cu cît mai deplină expresivitate frumusețea cuceritoare a melodiilor, de o invențiune atît de bogată, splendida lor contrapunctare care în mișcarea finală atinge culmile artei și, în ultima analiză, fondul emoțional profund uman, al muzicii lui Bach. Desigur, fiecare dintre cei doi maeștri are indici personali de frumusețe, intensitate și amploare a tonului. La răstimpuri apărea învăluitoare și vibrantă căldura tonului lui David Oistrah ori fulgurantă și puternică intensitatea tonului lui Yehudi Menuhin. Dar, întocmai ca atunci cînd acești iluștri muzicieni au cîntat Concertul cu George Enescu, între ambii nu a domnit decît cel mai perfect acord, deplina înțelegere în a sluji muzica.

Am avut apoi prilejul să-i urmărim în concerte cu orchestra precum și în recitaluri.

Relevăm din capul locului dragostea manifestată de David Oistrah față de noi, față de țara noastră. În ciuda solicitărilor de pretutindeni, marele violonist a înțeles să rămînă totuși pe timpul Festivalului în mijlocul nostru participînd absolut la toate lucrările Concursului. El a luat parte ca solist la un concert simfonic iar împreună cu Vladimir Iampolski a dat un recital. Relevăm aceasta cu un sentiment de gratitudine, cu atît mai mult cu cît pentru violoniștii noștri, arta interpretativă a lui David Oistrah și chipul în care își întocmește programele de recital au o însemnătate deosebită, sînt pline de învățăminte.



Discuție între violoniști: Ion Voicu, Yehudi Menuhin și David Oistrah

Socotim că este aproape de prisos să mai arătăm însușirile eminentului muzician — tonul său extrem de pur, just și cald, culorile discrete și sugestive pe care le creează, chipul deosebit de expresiv în care frazează, profunzimea cu care interpretează muzica. Exponent de frunte al școlii violonistice sovietice, Oistrah a pus și pune măiestria sa în slujba exprimării cu cît mai multă prospețime a conținutului operei de artă, de pe pozițiile active ale artistului din zilele noastre. Oricăror școli și epoci ar aparține lucrările pe care le prezintă, el le comunică — păstrînd intangibilă concepția autorilor respectivi — o viață nouă, le luminează cu forța înțelegerii și pătrunderii spiritului său, realizînd totul cu o discreție și noblețe a ținutei artistice care emoționează și cîștigă adeziunea ascultătorilor.

Măsura măiestriei interpretative a lui David Oistrah ne-a oferit-o o dată mai mult, chipul auster în care a redat împreună cu orchestra Radiodifuziunii sub bagheta lui Constantin Silvestri, Concertul pentru vioară de Beethoven, lirismul sincer cu care a reliefat elementele cantabile ale lucrării, pînă la punctul de a le comunica atributele vocii umane.

Distincția cu care prezintă opera de artă și sobrietatea manifestării, aflată tocmai la un virtuoz desăvîrșit al arcușului, este marea învățătură ce se poate desprinde din interpretările lui David Oistrah. El stăpînește magistral stilurile cele mai diverse. După o asemenea prezentare, în cel mai autentic spirit, a muzicii beethoveniene, a oferit în supliment Rondo în Do major de Mozart zmulgînd admirația entuziastă a tuturor pentru finețea aeriană și spumoasă cu care a cizelat în filigran, asemenea unui neîntrecut giuvaergiu, minunatele pagini mozartiene.

În tot ce cîntă, Oistrah este neîntrecut. În recitalul său a plecat de la Tartini pentru a ajunge la Ravel şi Hindemith. Maestrul a ales cea de a doua sonată în Sol major a autorului sonatei „Trilul diavolului". Această lucrare, care pe vremea lui Tartini purta numele de „Didona abandonata", scrisă în urma lecturii unui sonet de Petrarca, reclamă un colorit al tonului deosebit de cald. David Oistrah l-a folosit cu mult succes în interpretare, comunicîndu-ne sentimentele atît de diverse ce animă lucrarea, de la tristeţea învăluitoare şi melancolică la pasiunea tumultuoasă, exuberantă.

Împreună cu pianistul Vladimir Iampolski, interpretul a realizat Sonata de César Franck punînd un accent deosebit pe elementele dramatice, de frămîntare, ale lucrării iar Fantezia în Do major de Schumann cu o poezie şi pasiune demne de senzitivul şi inspiratul ei compozitor. David Oistrah a trecut apoi cu o neasemuită supleţe la prezentarea evocatoarelor tablouri mitice de Szymanowsky, „Fîntîna Arethusei", „Narcis", „Driadele şi Pan" realizate cu o gingăşie a expresiei şi profunzime a sentimentului ce ne-au amintit de interpretările de odinioară ale lui Enescu şi Thibaud, pentru ca imediat după aceea să redea în cel mai autentic stil rapsodic „Tzigane" de Ravel. Suplimentele acordate din Hindemith (Sonata) şi Prokofiev (Scherzo), prezentate cu un viguros realism al expresiei, nu au făcut decît să afirme în plus imensele potenţe ale marelui artist care, dispunînd de un repertoriu uriaş, redă fiecare lucrare cu strălucire, ţinînd permanent seama de specificul respectiv, de particularităţile şcolii şi epocii căreia aparţine. Este marea artă a lui David Oistrah. Scriind acestea nu uităm pe pianistul subtil şi interiorizat care este Vladimir Iampolski, a cărui contribuţie la excelenta prezentare a muzicii a fost dintre cele mai valoroase.

Yehudi Menuhin a dat, la rîndul său, un recital care a reprezentat una dintre cele mai frumoase şi mai importante performanţe artistice: două Partite de Bach şi Sonata pentru vioară solo de Bartók. Lumea muzicii datorează marelui violonist Joachim (1838—1907), prezentarea şi interpretarea partitelor de Bach care reprezintă pilonii de cea mai mare rezistenţă ai literaturii violonistice. Linia interpretativă care coboară de la Joachim, a fost preluată de Marsick, apoi de Enescu. Aşadar Yehudi Menuhin, discipolul cel mai de seamă al lui George Enescu este continuatorul, astăzi, al acestei strălucite filiaţii artistice. Mărturisim că am ascultat interpretarea lui Menuhin cu un sentiment de reculegere profundă. Ni se părea că ascendenţa ilustră a marilor interpreţi citaţi şi-a dat întîlnire la această adevărată sărbătoare a muzicii, pentru a ne întreţine, prin arcuşul lui Menuhin, despre arta marelui Bach.

Prima lucrare interpretată este Partita în Mi major. Ea are forma unei suite de dansuri, cu excepţia „Preludiului" care, cum se ştie, figurează ca introducere instrumentală a unei cantate pentru cor, soli şi orchestră. De o deosebită dificultate în ceea ce priveşte realizarea sa tehnică, preludiul a fost cîntat cu o deplină justeţe şi puritate a tonului şi, aparent, fără efort. După senina şi, oarecum rustica *loure* cu caracterul ei potolit, interpretul a redat gavota în cea mai adecvată mişcare moderată, specifică acestui vechi dans francez. Cele două menuete prezentate cu o mare distincţie şi într-o mişcare graţioasă ce evoca un bal de curte, au lăsat loc unei fluide *bourrée* — partita încheindu-se cu vesela *gigă*, cînd tonul lui Menuhin a apărut de o rară amploare, frumuseţe şi putere.

Sonata pentru vioară solo de Bartók, dedicată lui Menuhin însuşi, a stîrnit un deosebit interes printre auditori. Patosul şi înţelegerea profundă cu care a redat caracterul popular al lucrării ca şi bravura înflăcărată a execuţiei, ce a culminat în *perpetuum-mobile* din scherzo-rondo-ul final, i-au atras lui Menuhin ovaţii călduroase.

Din Partita pentru vioară solo în re minor vom stărui asupra Ciaconnei. Este foarte adevărat, George Enescu socoteşte că Ciaconna trebuie privită nu ca o operă în sine ci ca o încununare a partitei a doua. Dar nu e mai puţin adevărat că valoarea muzicală, măreţia şi unitatea concepţiei din Ciaconna cu cele treizeci şi trei de minunate variaţii pe care le comportă au făcut ca unii comentatori, ca eminentul pedagog rus Leopold Auer, să o considere drept o lucrare absolut individuală.

Sînt bine cunoscute gîndurile lui George Enescu despre acest minunat triptic pe care îl reprezintă Ciaconna: „două tablouri severe la cele două extremităţi şi cu o rază divină de soare la mijloc, care luminează totul". Sîntem bucuroşi să arătăm că interpretarea lui Menuhin am aflat-o în esenţa sa cu totul enesciană. Fără să stăruie asupra abundenţei ornamentaţiilor, fără să insiste asupra detaliilor ritmice şi nici ale nuanţelor ci urmărind realizarea unui uriaş arc de boltă, a arhitecturii în linii mari, Menuhin, aflat azi pe culmea maturităţii artei sale interpretative, a reuşit şi de data aceasta să cîştige „bătălia pentru Bach" — cum îi spunea marele maestru. Percepînd viaţa emoţionantă care clocoteşte între zidurile acestui magnific monument sonor şi înţelegînd măreţia sentimentelor profund umane ce stau la temelia ei, interpretul ni le-a restituit cu strălucire şi modestie, întocmai ca George Enescu.

Pe marginea participării solistice a lui Menuhin la Filarmonica „George Enescu", cînd sub bagheta maestrului George Georgescu a interpretat Concertul pentru vioară şi orchestră de Brahms, am dori să relevăm faptul că acest mare violonist nu-şi îngăduie nici o îndepărtare de la acea clasică interpretare, pe care am cunoscut-o toţi cei ce am auzit pe George Enescu sau pe Jacques Thibaud — deci pe linia tradiţională amintită (Joachim—Marsick—Enescu şi Thibaud) şi care s-a făcut simţită în impetuozitatea atacului primei mişcări, în căldura şi reveria aduse în adagio precum şi în acel tempo just, aşezat, din allegro giocoso. Îndeosebi problema acestui din urmă tempo, luat de către unii tineri violonişti aproape totdeauna mai repede, trebuie privită cu multă atenţie, căci desfăşurarea rapidă a mişcării lipsită de „lestul" necesar strică linia lucrării. Finalul poartă de altfel, ca indicaţie de mişcare, *allegro giocoso ma non troppo vivace* — ceea ce credem că spune destul.

*

Violonistul André Gertler ne este bine cunoscut. El are afinităţi cu muzica noastră, a cunoscut-o, în parte, a apreciat-o şi a popularizat-o, ori de cîte ori a avut prilejul prezentînd „Dansurile romîneşti" de Béla Bartók ş.a. în cadrul recitalelor sale. Prieten şi admirator al marelui muzician maghiar, André Gertler este în acelaşi timp un înflăcărat propagator al muzicii acestuia.

Cu doi ani în urmă a prezentat la noi, în prima audiţie, Sonata pentru vioară solo de Béla Bartók, iar în cadrul Festivalului „George Enescu" a cîntat împreună cu Filarmonica „George Enescu" sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu, Concertul pentru vioară şi orchestră de acelaşi compozitor.

Violonistica foarte şlefuită a interpretului, arta sa lipsită de emfază şi preocuparea-i permanentă pentru tălmăcirea cît mai fidelă a concepţiei compozitorului ne-au prilejuit o cunoaştere dintre cele mai autentice a Concertului de Bartók. Melodica bartókiană, cu intervalele ei specifice în care sînt înscrise, uneori deosebit de pregnant, mai toate elementele intonaţionale proprii muzicii populare maghiare ca şi ritmurile de joc cu sincopele-i caracteristice, au fost redate de interpret cu mult dramatism şi cu plenitudine deosebită, fără a se depărta de la ţinuta sa sobră şi elegantă. În acelaşi timp, Gertler ne-a dat putinţa să ne apropiem de acel lirism particular, caracteristic muzicii lui Bartók şi să savurăm improvizaţiile de virtuozitate lăutărească atît de superior transfigurate de arta marelui compozitor. Cucerit de muzica lui George Enescu, de sonatele pentru vioară ale acestuia, André Gertler a decis, la rîndul său, să şi le apropie, în scopul de a le introduce în programele recitalelor sale.

*

Un alt oaspete care a avut contribuţia sa la izbînda Festivalului atît ca membru în juriul pentru vioară cît şi în recitalul de sonate dat împreună cu pianistul Iosef Palenicek, a fost violonistul Alexandr Plocek.

La noi şi peste hotare acest cuplu artistic este apreciat. Între ambii muzicieni s-a realizat mai de mult un acord strîns asupra interpretării lucrărilor ce alcătuiesc repertoriul lor, destul de bogat de altfel. De aici sentimentul, de sudură perfectă, de comuniune desăvîrşită pe care cei doi interpreţi îl oferă ascultătorilor. Este de relevat la Alexandr Plocek violonistica sa de calitate, linia de execuţie totdeauna ponderată şi sensul academic — în tot ce acest cuvînt are mai nobil — pe care îl comunică şi îl imprimă interpretării. Muzicienii ne-au prezentat în afara Sonatei a zecea de Beethoven şi a Sonatei în La major de Haendel, a căror interpretare s-a înscris tocmai pe linia însuşirilor mai sus arătate, o primă audiţie a Sonatei a III-a de Martinu. Boguslav Martinu, stabilit de mulţi ani în America, nu este un „fiu rătăcitor" al muzicii cehoslovace. În ciuda avatarurilor sale muzicale — a fost socotit o vreme împreună cu Mihalovici, Harsany, Cerepnin, Tansman şi alţii, ca aparţinînd aşa zisei „École de Paris" — el a rămas ataşat tradiţiilor muzicii patriei sale — ceea ce audiţia Sonatei a avut darul să ne-o dovedească din plin, datorită clarităţii şi vitalităţii cu care interpreţii au cîntat-o. În programul recitalului au înscris şi o lucrare romînească, Sonata în Re major de Andricu. Alexandr Plocek cît şi Iosef Palenicek şi-au dovedit şi cu acest prilej ataşamentul lor faţă de muzica şi muzicienii noştri. Ei şi-au apropiat nu numai litera lucrării dar şi spiritul ei romînesc prezentînd lucrarea cu înţelegere şi cu o participare deosebit de activă.

Ion Voicu şi Carlo Felice Cillario

Alexandr Plocek ne-a declarat că o vor prezenta şi la postul de radiodifuziune din Praga cînd vor ţine şi o conferinţă despre izbînda Festivalului „George Enescu" — un motiv în plus pentru a le exprima şi pe această cale sentimentele noastre de caldă preţuire.

*

Interpretarea profund gîndită şi simţită pe care fraţii Valentin şi Ştefan Gheorghiu au dat-o sonatei a treia pentru vioară şi pian de George Enescu ne-a întărit convingerea că o autentică prezentare a lucrării „în stil popular romînesc" este condiţionată nu numai de stăpînirea tehnică — fie ea chiar perfectă — a lucrării dar şi de cunoaşterea bogăţiei elementelor de viaţă sugerate de imaginile muzicale ale lucrării : tarafuri lăutăreşti, balade şi cîntece doinite pe plaiurile romîneşti, jocuri ţărăneşti pline de voiciune în ţiitura cimpoiului din mijlocul horei zilelor de sărbătoare...

Este de citat, de asemenea, Ion Voicu pentru avîntata interpretare dată alături de orchestra Radiodifuziunii sub bagheta lui Carlo Cillario, Concertului pentru vioară de Ceaikovski. S-a făcut simțită și de data aceasta bravura care stă la baza violonisticii sale și căreia înțelege să-i dea mai totdeauna întîietate. Am fi dorit totuși, să vedem alături de strălucirea execuției, mai multă atenție față de elementele emoționale ale muzicii. Știm însă și emotivitatea mare a artistului cu deosebire cînd cîntă în prezența profesorului său.

Bogăția manifestărilor artistice din cadrul Festivalului a ridicat o seamă de probleme printre care aceea a repertoriului o socotim importantă.

Repertoriul oaspeților Festivalului, ne-a apărut deosebit de vast. David Oistrah, Yehudi Menuhin, André Gertler, Alexandr Plocek, dispun fiecare de zeci și zeci de lucrări aparținînd diverselor epoci și școli naționale. Acest fapt trebuie să stea, desigur, ca un luminos exemplu în fața violoniștilor noștri. Și este neîndoios că alături de ridicarea necontenită a măiestriei lor artistice vor trebui să urmărească îmbogățirea neapărată a repertoriului de concert.

Prezența în mijlocul nostru a unor muzicieni de peste hotare atît de reprezentativi precum și manifestările lor de înaltă artă au constituit în chip neîndoios nu numai prilej de bucurii artistice dar și de rodnice învățăminte.

J.-V. PANDELESCU

Pianiști

Fiorul nobil al emulației artistice nu s-a făcut simțit, în zilele Concursului și Festivalului „George Enescu“ doar în sălile unde se desfășurau probele întrecerii tinerilor virtuozi, ci s-a răspîndit și în incinta celui mai înalt lăcaș al culturii noastre muzicale, Ateneul, unde concertiști de consacrat prestigiu au înfruntat rînd pe rînd exigențele — în mod firesc mult sporite — ale publicului, format în mare parte din muzicieni. Fără a încadra diferitele apariții ale pianiștilor pe estrada Festivalului în ceea ce ne-am obișnuit a numi un „concurs“, este de înțeles faptul că această confruntare între diverse personalități și stiluri interpretative a fost pasionantă, cu atît mai mult cu cît ea pornea de la un nivel artistic deosebit de ridicat. A fost un prilej de discernere a unor direcții principale de dezvoltare în pianistica contemporană, nespus de profitabil și plin de învățăminte nu numai pentru învățăceii clavirului ci și pentru întreaga noastră școală muzicală, care se va putea orienta desigur, după Festivalul „Enescu“, cu mult mai multă limpezime și în același timp cu conștiința sporită a propriei ei valori.

Amploarea manifestărilor Festivalului și modul fericit în care au fost alcătuite programele au permis ascultătorului atent să tragă concluzii asupra atitudinii interpretative în ce privește un repertoriu foarte variat ca problematică, îmbrățișînd, într-un frumos echilibru, creațiile clasice, romantice și moderne. Astfel, interesul s-a extins de la cunoașterea trăsăturilor individuale ale artei anumitor pianiști la o sferă de semnificație mult mai largă și mai deschizătoare de orizonturi. De-aceea, nu vom încerca să comparăm și să stabilim ierarhii, ci să desprindem anumite aspecte ce ni s-au părut dominante.

Iată, de pildă, problema atît de discutată a „stilului Chopin“. În mod evident se tinde astăzi către o redare cît mai fidelă a muzicii romanticului polonez, care trebuie să fie eliberată de acele deformări subiective ce i-au întunecat atîta timp adevărata esență. Decența, lipsa de artificiu exterior, puritatea nobilă a liniei melodice, componente esențiale ale artei chopiniene, sînt aduse pe primul plan în cadrul unei concepții interpretative realiste, ce nu elimină totuși parfumul romantic specific. *Halina Czerny Stefanska*, una din cele mai autorizate exponente ale școlii pianistice poloneze, care se dedică aproape exclusiv propagării operei marelui său compatriot, realizează acest „echilibru între elemente“ cu o eleganță și o noblețe care îi sînt caracteristice. Recitalurile ei din lucrările lui Chopin stabilesc întotdeauna un anumit climat de liniște sufletească, ce nu e tulburată prea adesea de furtuni emoționale, dat fiind că interpreta nu tinde niciodată către culmi patetice. Chiar în Poloneze și Mazurci ea nu subliniază cu ostentație ritmica caracteristic națională și expune conținutul muzical cu limpezime și calm. Deosebit de apropiate temperamental, cît și ca mijloace instrumentale, îi sînt paginile de coloratură pianistică chopiniană — cum au fost în recitalul său ultim Fantezia-Impromptu opus 66, Poloneza în Mi bemol major și valsurile — pe care prin bunul gust nedezmințit, măsură și discreție, Halina Czerny le eliberează de acea netăgăduită înrîurire a stilului „de salon“ căruia nici Chopin nu i s-a putut uneori sustrage.

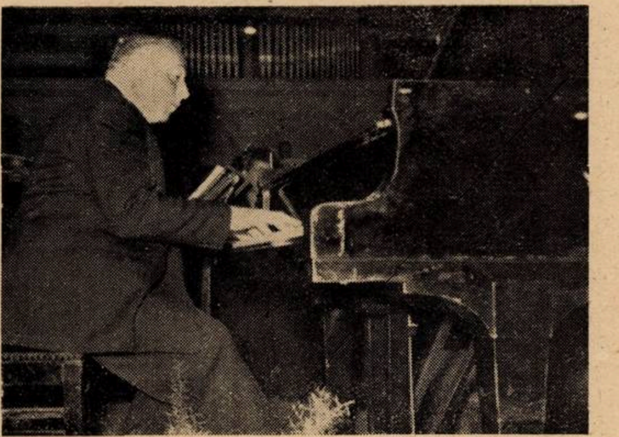
Se pune totuși problema dacă o asemenea imperturbabilă egalitate de sentiment nu face să pălească contrastele, generînd o oarecare monotonie; cu atît mai mult cu cît Chopin ne-a apărut, din acest recital, exclusiv ca un autor de miniaturi muzicale. Lipsa unei lucrări de suflu mai larg s-a făcut aci puternic simțită; a compensat-o însă, în ansamblul Festivalului, prezența Sonatei în si bemol minor în recitalul pianistului nostru *Mîndru Katz.* Cu aceeași sobrietate și dispreț al efectului facil, el a făcut să reiasă aci o altă latură a muzicii chopiniene, tensiunea interioară conținută în forme de o extremă concizie. Chopin-liricul a lăsat locul creatorului de drame instrumentale, ce sculptează într-un material sonor de o substanță mult mai densă și mai apropiată de amploarea simfonică. Katz luminează cu precădere imaginea tragică a lui Chopin, care include nu numai nostalgie și regrete dar și asprime și dîrzenie bărbătească.

Deosebit de interesantă și personală ne-a apărut concepția lui *Iakov Zak* asupra interpretării chopiniene, așa cum a reieșit din redarea Concertului în fa minor, atît în versiunea acompaniată de orchestra Radio cît și în cea — poate mai realizată — audiată în înregistrare pe bandă din concertul Filarmonicii clujene. Pianist de mare rafinament, Zak realizează stilul în primul rînd prin calitatea și dozarea sonorităților, care devine un element primordial al însăși frazării. Magistrală ne-a părut, la Zak, organicitatea integrării notelor de pasaj în firul melodic, ceea ce a avut ca rezultat conciziunea expresiei, discursul muzical desfășurîndu-se pe linii clare, fără lîncezeli și exces de rubato. Tempo-ul foarte animat în mișcările extreme ale Concertului unit cu o concentrare a atenției interpretului îndeosebi către calitatea sonoră ,de o transparență aeriană a execuției, a dus poate, cîteodată, către o temperare a tensiunii emoționale. Mărturisim însă că splendoarea măiestriei pianistice — în cea mai înaltă accepție a termenului — ne-a compensat în bună măsură.

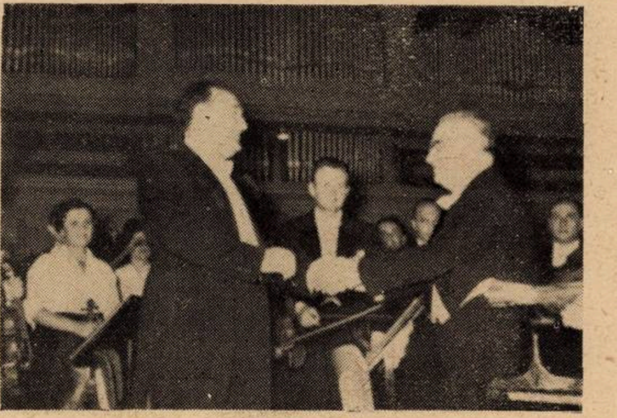
Ne-am convins încăodată că abordarea acelorași lucrări ale marilor compozitori permite manifestarea uneori egal de valabilă a unor personalități interpretative foarte deosebite; chiar dacă fondul muzicii nu apare totdeauna în plină lumină, diferitele ei componente sînt puse în valoare și contribuie astfel la întregirea profilului artistic complex al respectivului creator.

Un exemplu admirabil în această privință l-am avut și în cele două interpretări ale „Rapsodiei pe o temă de Paganini“ de Rachmaninov pe care ni le-au oferit, în decursul Festivalului, *Li Min-Cean* — tînărul pianist chinez considerat unanim drept marea revelație a „Concursului Enescu“ și pe care în consecință îmi voi permite să-l discut alături de artiștii formați — și *Valentin Gheorghiu.* Înclinat mai degrabă către meditație și lirism filozofic decît spre dinamism diabolic, Li Min-Cean a împrumutat variațiunilor umbre și lumini subtile, filtrînd cantabilitatea rachmaninoviană prin sensibilitatea sa cu tainițe bogate în valori poetice, și sacrificînd chiar uneori ritmul desfășurării piesei amănunțimii detaliului muzical. Valentin Gheorghiu pe de altă parte ne-a dat o versiune concentrată a lucrării, cu sublinierea virtuozității scăpărătoare și a unității organice închegată din firul variațiunilor pe deasupra diferențierilor între diversele secțiuni. La interval de cîteva zile am putut privi lucrarea din unghiul de vedere a doi artiști interpreți ; și ea a cîștigat !

Valentin Gheorghiu se întreține cu Claudio Arrau



Otto Liebig



Iakov Zak și Sașa Popov

Așteptat cu deosebit interes, *Claudio Arrau* a ridicat în fața publicului, prin stilul său interpretativ, probleme deosebit de interesante, care au format obiectul unor discuții adesea vehemente. Arrau este incontestabil un mare maestru al claviaturii pe care o comandă cu o autoritate și o știință instrumentală rareori întîlnite. Ne-a impresionat în chip deosebit, la un pianist de asemenea anvergură, disprețul total pentru virtuozitatea ca scop în sine ; nici o clipă mîinile lui nu scapă de sub controlul unei logici superioare, al unei voinţe neclintite, care urmăreşte pas cu pas realizarea — adusă la un grad înalt de finisare — a intenţiilor interpretului. Ascultîndu-l, ai impresia certă că fiecare sunet a fost cîntărit în prealabil într-un laborator de precizie şi că dispoziţia momentană nu poate acţiona decît într-o prea mică măsură asupra procesului artistic, rezultat al unui îndelungat răstimp de studiu şi meditare. Respectul pentru text este total şi nu admite compromisuri ; după interpretările lui Arrau ar putea fi reconstituite paginile eventual pierdute din lucrările marilor maeştri. Pianistul face mai mult decît să „cînte“ textul ; el ni-l *prezintă* cu o abnegaţie, o uitare de sine totală. O atare atitudine în faţa muzicii nu poate decît să impună respect ; discutabilă este însă puterea unei asemenea arte de a transmite întotdeauna vibraţia emoţională a muzicii. Numai în această privinţă ni s-a părut că pot fi supuse îndoielii unele realizări ale lui Claudio Arrau, care ne-a oferit una din cele mai desăvîrşite interpretări ale Sonatei opus 81 a — „Les Adieux“ — de Beethoven (reuşind, ceea ce e foarte greu, să încadreze amănuntul pitoresc unei linii de mişcătoare nobleţe şi puritate), iar altădată, prin supradimensionarea pedantă a nuanţelor dinamice şi de mişcare a înfăţişat o „Sonată Waldstein“ oarecum deformată. Acelaşi interpret ne-a făcut, pe alocuri, să uităm că Schumann scria Clarei Wieck despre prima parte a Fanteziei în Do major ...„e ceea ce am scris vreodată mai pasionat“, iar după cîteva zile ne-a cîntat Concertul al doilea, în Si bemol major, de Brahms, în cel mai autentic şi impresionant stil brahmsian, permiţîndu-ne să uităm dificultăţile uriaşe ale partiturii prin liniştea şi superioritatea morală cu care erau biruite.

Furtuna din finalul „Appassionatei“ a fost stăpînită de Arrau cu o mînă de fier, cu o consecvenţă extraordinară a tempo-ului voit reţinut (de altfel ocolirea oricărei precipitări este o calitate primordială a artei sale) ; dar oare Beethoven însuşi nu era aproape să fie doborît de tumultul de proporţii cosmice al acestei pagini ?

Interpret celebru al lui Liszt, Arrau ne-a prezentat „Dansul piticilor“ şi „Mephisto-vals“ cu o acurateţe desăvîrşită şi o splendidă rezolvare a tuturor problemelor pianistice. Fervoarea romantică n-am aflat-o însă ; ea a rămas ascunsă, cu toată forţa sonoră colosală desfăşurată de solist şi în interpretarea dată de *Otto Liebig* Concertului în Mi bemol major. In schimb ne-a revelat-o admirabilul pianist din Şanhai, acelaşi *Li Min-Cean* care deşi aflat abia în formarea măiestriei instrumentale poate face să se clatine multe „capete încoronate“ ale pianisticii contemporane. El ne-a dezvăluit complexitatea poetică a Sonatei în si minor de Liszt cu o extraordinară sinceritate a trăirii, dovedindu-se la fel de apt să înalţe imnuri lirice şi să dezlănţuie — cu sonorităţi ce aminteau, în bas, de gongul familiar peisajului muzical al patriei interpretului — forţele dramei.

Am ascultat şi două concerte moderne pentru pian şi orchestră. *Monique Haas* ne-a înfăţişat un Bartók (Concertul al treilea) sobru, obiectiv, predominant ritmic. E o concepţie menită să sublinieze limpezirea de esenţă clasică survenită în creaţiile ultime ale marelui compozitor maghiar, dar care uită cîteodată vibraţia umană mişcătoare prezentă — în fapt — la tot pasul în inflexiunile melodice cantabile (dacă n-ar fi să ne referim decît la tema iniţială a primei părţi, care a fost „scandată“ şi nu „intonată“). Inţelegînd esenţa creaţiei pianistice de tinereţe a lui Prokofiev, *Iakov Zak* şi-a dat frîu liber impulsului motoric formidabil care îi este propriu, punîndu-ne în contact, fără menajamente, cu asprimile Concertului al doilea ; ele au însă ceva din naturaleţea sălbatică a abrupturilor stîncoase, şi această sinceritate cucereşte şi antrenează.

Problema generală a interpretării, aşa cum a rezultat ea din audierea atîtor adevăraţi pianişti : între a *expune* muzica şi *a te angaja* alături de compozitor pentru a comunica ascultătorului mesajul cuprins în sunete. Iar rezolvarea, cred că a formulat-o admirabil marele pedagog sovietic Neihaus : interpretarea adevărată este cea „scăldată în razele pătrunzătoare ale intuiţiei, ale inspiraţiei, interpretare contemporană, vie, dar plină de o erudiţie temeinică, interpretare din care se degajă dragostea pentru autor, care dictează bogăţia şi diversitatea procedeelor tehnice, interpretare care are ca lozincă : „autorul a murit, dar muzica lui trăieşte“, iar dacă autorul trăieşte, „va trăi încă multă vreme, pînă în viitorul îndepărtat“.

ALFRED HOFFMAN

FIGURI DE MUZICIENI OASPEȚI

David Oistrah

Perfecțiunea nu este sinonimă cu nemișcarea, cu încremenirea rece a statuilor. David Oistrah dovedește că perfecțiunea este viață, căldură, plinătate de simțire. Căci cîntul viorii lui atinge, fără nici o îndoială, treapta cea mai de sus a desăvîrșirii. Il asculți o seară întreagă — ca în ultimul său recital la București, cu un program atît de bogat și felurit: Tartini, Franck, Schumann, Szymanowsky, Ravel, Hindemith... Nici o notă nu se abate de la precizia absolută, nici un arcuș nu lasă o urmă de impuritate, nici un moment linia interpretării nu se frînge. Orice slăbiciune omenească este învinsă. Oistrah a îmblînzit unealta minunată dar îndărătnică a viorii, într-o măsură care pare a ține de miracol. Tonul intens, robust, rămîne plin și rotund chiar în cel mai impresionant pianissimo. Fiecare sunet este articulat limpede, distinct, uimitor de sigur. Soliditatea aceasta neîntrecută a meșteșugului e întregită prin suplețe, ușurința și finețea trăsăturii de arcuș, gama întinsă de nuanțe și culori. In mîinile lui Oistrah, vioara sună ca un instrument nou, care a depășit imperfecțiunile legate de însăși condiția sa.

Dar cît este de departe această desăvîrșire de orice primejdie de răceală și împietrire! Enescu a exprimat-o limpede: „violonistul Oistrah dispune de o tehnică uimitoare, însă se deosebește de alți tehnicieni prin faptul că posedă un ton dulce și cald, că frazarea sa este nobilă, denotînd o muzicalitate impecabilă". Intr-adevăr, la Oistrah tehnica este pusă necontenit în slujba muzicii. Calitatea însăși a sunetului este caldă, vibrantă, încărcată cu un mare potențial expresiv. Dar mai cu seamă în concepția sa de interpretare se dezvăluie artistul care, departe de a trăi însingurat cu obsesia șlefuirii sterile a meșteșugului său, vede în artă un mijloc de comunicare cu semenii, cu omenirea întreagă, un mijloc de exaltare a celor mai înalte virtuți ale ființei umane. Și aci, Oistrah știe să facă minuni. Puțini interpreți sînt în stare să se apropie de o piesă cu atîta dragoste și respect, cu atît de adevărată dorință de a pătrunde în miezul ei cel mai intim, de a desluși ce a voit compozitorul să spună oamenilor prin mijlocirea ei. Astfel, fiecare stil își precizează la el cu limpezime conturul. Dar această probitate artistică, această sinceritate ce exclude orice manierism și afectare, nu înseamnă lipsă de personalitate: Oistrah are fizionomia sa artistică puternic marcată, pe care o recunoști deîndată ce îl asculți. Iar viața intensă care animă fiecare parcelă a interpretărilor sale se manifestă și printr-o putere neistovită de reînnoire. Ii cunoaștem versiunea înregistrată pe discuri a Concertului de Beethoven: monumentalitate, echilibru, liniște olimpiană, cu adevărat clasică. Acum cînd l-am ascultat pe podiumul Ateneului, ne-a surprins ca și cum l-am fi auzit pentru întîia oară. Alte amănunte de tempo și de frazare; alte accente aruncau asupra concertului o lumină nouă. Fără a-și pierde ponderea și grandoarea liniei, el era străbătut de unde de înfiorare pe care nu le bănuiam înainte. Și, totuși era din plin Beethoven, era din plin Oistrah: dar actul artistic cu adevărat viu are acest privilegiu de a nu se repeta niciodată întocmai, rămînînd în același timp credincios înțelesului său adînc.

In arta lui Oistrah se dezvăluie nu numai o concepție estetică, ci o atitudine față de viață, o etică a seriozității, a temeiniciei și a cinstei, alături de o dragoste profundă pentru umanitate. Prin fibrele intime ale personalității sale, Oistrah este un reprezentant al lumii sovietice și a valorilor ei, și toate forțele lui sînt puse prin mijlocirea artei, în slujba cauzei generoase a construirii lumii noi. Activitatea sa prodigioasă de concertist — cu un repertoriu imens *şi cu o rezistenţă uluitoare — este întregită prin cea pedagogică. Profesor la Conservatorul din Moscova, Oistrah a format şi continuă să formeze o pleiadă de violonişti străluciţi, care continuă tradiţia preţioasă a îmbinării dintre perfecţiunea tehnică şi puterea expresivă a interpretării. Leonid Kogan, Igor Bezrodnîi, V. Pikaizen, Igor Oistrah — iată numai cîteva din aceste nume cunoscute astăzi pretutindeni. Rezultatele Concursului internaţional „George Enescu" au alcătuit cea mai recentă confirmare a înaltului nivel atins de şcoala sovietică de vioară: Evghenii Smirnov (pr. III) şi mai cu seamă Solomon Snitkovski (pr. I la vioară şi pr. II pentru interpretarea Sonatei a III-a) elev strălucit al lui Oistrah, au dovedit o dată mai mult resursele inepuizabile ale „schimbului de mîine", cum numeşte Oistrah pe tinerii interpreţi.*

Legat de George Enescu printr-o admiraţie reciprocă şi o caldă prietenie, David Oistrah a participat din toată inima la cinstirea ce s-a adus genialului muzician. Concertul şi recitalul său s-au înscris printre cele mai strălucite manifestări ale Festivalului — întregite cu acea seară de neuitat în care Oistrah şi Menuhin au cîntat împreună dublul concert de Bach: moment emoţionant, cînd doi mari artişti veniţi de pe meleaguri atît de diferite s-au întrunit în omagiul adus lui George Enescu şi muzicii nepieritoare a lui Bach: o întruchipare a menirii superioare a artei ce uneşte oamenii şi popoarele dincolo de graniţe şi învrăjbiri. Prezenţa efectivă a violonistului sovietic în juriul concursului pentru vioară a însemnat la rîndul său un aport preţios şi încă o garanţie de înaltă competinţă şi nepărtinire. Arătîndu-şi satisfacţia pentru modul în care a fost organizat concursul, Oistrah şi-a exprimat preţuirea pentru tînăra şcoală violonistică romînească, afirmînd că ea se „află pe drumul cel bun" şi prezintă importante asemănări cu şcoala sovietică. El a subliniat de asemenea faptul că Festivalul şi Concursul au prilejuit oaspeţilor străini cunoaşterea mai adecvată a creaţiei enesciene, manifestîndu-şi admiraţia pentru lucrări ca Sonata a III-a sau „Oedip" „în care se revarsă toată bogăţia de sentimente pe care Enescu le-a concentrat de-a lungul anilor". Astfel, pe diferite căi, Concursul şi Festivalul „George Enescu" „au adus o salutară contribuţie la întărirea prieteniei între popoare".

Era firesc ca un asemenea eveniment să-l entuziasmeze pe David Oistrah, pentru care muzica trebuie „să transmită ascultătorilor sentimente adînci şi comune tuturor oamenilor, stabilind cu ei o legătură nemijlocită". Legătura aceasta Oistrah ştie să o creeze, pentru că este el însuşi plin de sinceritate şi căldură: chiar înainte de a-l asculta, cei care i-au văzut zîmbetul blînd şi părintesc au putut-o simţi. Una din participantele la concurs — violonista franceză Danièle Arthur, admiratoare înflăcărată a lui Oistrah de la care ia lecţii de doi ani de zile — ne spunea în dimineaţa primei etape: „Vreţi să vedeţi cine este omul Oistrah? Ştiţi că deseară cîntă concertul de Beethoven. Eram sigură că nu va asista la proba mea în concurs — fiindcă îmi venea rîndul în dimineaţa cînd era fixată repetiţia cu orchestra. Eram resemnată şi amărîtă. Care nu mi-a fost uimirea cînd l-am văzut, totuşi, pe Oistrah în juriu! Fixase repetiţia mai devreme, se sculase dis-de-dimineaţă în această zi atît de obositoare pentru el, ca să vină să mă asculte. Cunoaşteţi mulţi oameni care ar fi în stare de aşa ceva? Eu nu!"

Iată taina care explică pentru ce perfecţiunea lui Oistrah este plină de viaţă şi căldură. Pentru acest artist care a trecut de curînd pragul celei de-a 50-a aniversări cu un suflet tînăr şi plin de elan — muzica este înainte de toate un mesaj omenesc, pornit „din inimă către inimă", aşa cum voia şi George Enescu.

MIHAI RADULESCU

Yehudi Menuhin

Amabilitatea sinceră, caldă, cu care m-a primit celebrul violonist american în vederea convorbirii destinată a fi publicată în revista „Muzica", a făcut loc după cîteva clipe unei atmosfere emoţionante, de îndată ce i-am oferit un exemplar al revistei, publicat imediat după moartea lui George Enescu, în iunie 1955. Menuhin mi-a apărut dintr-o dată transfigurat. Contemplînd tăcut şi îndelung portretul de pe copertă, ochii au început să-i strălucească cu o intensitate crescîndă, concentrînd în privirea lor o lume întreagă de sentimente, iar figura sa a căpătat o expresie gravă, de adîncă reculegere, impresionantă prin tot ceea ce lăsa să se vadă că omul din faţa mea pierduse contactul cu realitatea înconjurătoare şi se cufundase în vălmăşagul unor amintiri scumpe.

După un timp, făcînd un vizibil efort, Menuhin a început să răsfoiască revista, cerîndu-mi explicaţii cu privire la conţinutul ei şi devenind din ce în ce mai interesat şi mai entuziasmat de mărturiile de admiraţie aduse memoriei genialului maestru al muzicii romîneşti.

— *Mi se pare că fiecare din declaraţiile apărute în revistă* — mi-a spus Menuhin — *exprimă cîte o părticică din gîndurile şi sentimentele mele. Îmi pare nespus de rău că nu există în acest nu-*

Interpretînd în „bis“ Preludiul din „Partita în mi minor“

măr omagial și cîteva cuvinte ale mele închinate lui Enescu.

— Din nefericire — *i-am răspuns* — nu se știa la noi unde vă aflați în perioada cînd a murit Enescu. Am regretat cu toții că nu am putut împărtăși încă de pe atunci cititorilor noștri gîndurile dumneavoastră că vă considerați fiul spiritual al marelui muzician romîn.

— *Da, înțeleg prea bine că nu puteați aștepta să mă găsiți... Regret că nu am fost prezent din primul moment la manifestarea acestui minunat omagiu. Aș vrea însă să adaug că sînt profund impresionat de felul în care au înțeles conducătorii statului romîn să cinstească memoria aceluia care a adus atîta glorie țării sale și sînt sigur că hotărîrile guvernului dumneavoastră în această privință exprimă sentimentele întregului popor romîn.*

— În legătură cu aceasta, vă rog să împărtășiți cititorilor revistei părerile dumneavoastră despre Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu“, prima manifestare de acest fel din țara noastră.

— *M-ați întrerupt înainte de a-mi fi completat gîndul și o voi face acum, înainte de a vă răspunde la întrebare. Vreau să spun că, încă de mic copil, Enescu a trăit o bună parte a vieții sale în țări străine, fie pentru a-și face studiile, fie, mai tîrziu, pentru a satisface cerințele poziției sale de artist cu o mare reputație internațională, în primul rînd turneele nenumărate și apoi strînsele legături de prietenie cu o seamă de personalități proeminente ale vieții artistice și culturale mondiale. Așa s-a făcut că Enescu a trăit o bună bucată de vreme în Franța și știu că s-a spus că Franța devenise pentru el o a doua patrie, o patrie adoptivă. Trebuie să recunosc însă că, oricît de adînci erau legăturile sale cu Franța și cu oamenii ei de seamă, oricît de mare ajunsese să fie „priza“ pe care o avea asupra publicului francez, nimic nu ar fi putut egala vreodată grandiosul prinos de venerație și recunoștință manifestat în țara dumneavoastră la moartea marelui artist. Și acest lucru este explicabil, fiindcă și în Franța, ca și în alte țări, Enescu a rămas întotdeauna romînul Enescu, adică un străin care și-a afirmat neîntrerupt originea și legătura nezdruncinată cu pămîntul natal.*

Regretele exprimate în Franța și pretutindeni în lume cu ocazia morții sale nu pot fi comparate cu durerea profundă pe care o manifestă un popor întreg atunci cînd își plînge pe unul din cei mai iluștri fii ai săi. Aici, în țara dumneavoastră, memoria lui Enescu va fi păstrată cu cea mai autentică venerație, fiindcă de aici a pornit el să ducă departe, foarte departe, mesajul geniului creator al poporului său și fiindcă afinitatea de sînge și de tradiții, comunitatea de simțire și de idealuri, l-au legat în mod indestructibil de compatrioții săi.

Trebuie să spun, în această ordine de idei, că Enescu a fost un mare patriot, în sensul cel mai nobil al cuvîntului. Mie însumi mi-a mărturisit de nenumărate ori nostalgia care-l trăgea spre patrie, mai ales atunci cînd unele obligații — turnee mai îndelungate sau, în ultimii ani, boala — îl împiedicau să-și îndeplinească dorința de a revedea locurile și chipurile familiare din țara sa. Pe de altă parte, compatrioții săi trebuie să știe că nu o dată s-a întîmplat ca, atunci cînd i se adresa un omagiu — și aceasta era un lucru frecvent în viața lui — să mulțumească în numele poporului romîn fiindcă, adăuga el, omagiul era mai bine adresat acestuia.

În sfîrșit, pentru a răspunde la întrebarea pusă, trebuie să spun că sînt adînc mișcat de minunata manifestare de admirație pe care o constituie Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu“. Este emoționantă această mărturie a unei țări întregi, la care s-au alăturat atîtea personalități marcante ale vieții muzicale mondiale. Pot să vă spun că, prin prezența unora din aceste personalități în juriile Concursului și a altora în cadrul concertelor date, prin amploarea și admirabila organizare a întregului eveniment, prin numărul mare și calitatea ridicată a concurenților, Concursul și Festivalul închinate lui George Enescu s-au ridicat la un nivel artistic care le situează printre cele mai reușite manifestări de acest gen cunoscute de mine. Mă bucură sincer acest lucru și îi felicit din toată inima pe cei ce au contribuit la acest mare succes.

— Este cunoscută afecțiunea profundă care a existat între George Enescu și dumneavoastră, afecțiune ce conferă o semnificație deosebită prezenţei dumneavoastră la Festival. În această lumină, vă rog să-mi vorbiţi despre personalitatea lui Enescu şi îndeosebi despre atitudinea sa faţă de tineretul artistic.

— *Îmi puneţi o întrebare care mi-a fost adresată de multe ori şi la care am răspuns totdeauna invariabil că cel mai impresionant lucru la Enescu era darul său de a te călăuzi în lumea muzicii cu o neasemuită forţă de evocare poetică. Totul avea la el o semnificaţie figurativă, totul căpăta un sens anumit care trebuia exprimat cu fidelitate şi cu o dăruire totală. El punea mai presus de toate sinceritatea expresiei. De aceea, în lecţiile pe care mi le-a dat, s-a străduit totdeauna să mă facă să înţeleg că în interpretările mele trebuia să fiu eu însumi şi nu o copie a lui sau a altora, că trebuie să dau glas sensibilităţii mele în aşa fel încît libera expresie a propriei personalităţi să se armonizeze cu respectul pentru concepţia autorului interpretat.*

Toţi tinerii artişti care au studiat cu el s-au bucurat de această învăţătură şi au cîştigat totodată acea devoţiune pentru muzică, ce l-a însufleţit totdeauna, făcînd să se degaje din întreaga sa făptură o intensă forţă de comunicare şi o ambianţă de o incomparabilă poezie. De aceea, personalitatea sa era fascinantă şi, dacă adăugăm modestia cu care se adresa elevilor săi sau celor ce-i cereau sfaturi, răbdarea cu care îi asculta şi îi îndruma şi, mai cu seamă, generozitatea sa nemărginită, putem înţelege de ce l-au venerat toţi cei ce au venit în contact cu dînsul, de ce l-au iubit atît de mult elevii săi. Nu a refuzat niciodată sfatul său unui tînăr artist şi totdeauna acest sfat era însoţit de o încurajare.

— Puteţi să-mi spuneţi cîteva cuvinte despre ultima dumneavoastră întrevedere cu Enescu ?

— *Este o amintire care nu se va şterge niciodată din sufletul meu, o amintire dureroasă, fiindcă tot ce s-a petrecut între noi atunci a avut aerul unei despărţiri între doi oameni pe care nu putea să-i separe decît moartea.*

L-am văzut ultima oară cîtva timp înainte de sfîrşitul anului 1954, în locuinţa sa la Paris în rue de Clichy. Era în pat, slăbit dar foarte calm. Numai flacăra aprinsă a privirii sale lăsa să se vadă că spiritul nu încetase să pulseze şi nici nu-şi pierduse vioiciunea caracteristică. I-am privit mîinile puternice care dăduseră viaţă atîtor frumuseţi minunate dar care acum erau neputincioase, şi m-am cutremurat.

M-a invitat să şed lîngă dînsul şi ne-am privit un timp în tăcere. Nu are importanţă ce am vorbit după aceea, deoarece cuvintele noastre aveau scopul de a ascunde realitatea : Enescu îşi lua rămas bun de la viaţă. Simţeam că privirea lui încearcă parcă să-mi transmită suflul de viaţă şi de energie ce-i mai rămăsese şi deodată ca şi cum ar fi luat o hotărîre subită, mi-a spus că doreşte să-mi dăruiască una din viorile sale, un Santa Serafino, pe care cîntase pe vremea cînd învăţa cu Hellmesberger la Viena. In acelaşi timp m-a rugat să-i păstrez celelalte viori pînă cînd îmi va comunica hotărîrea sa în privinţa lor. Era mişcătoare această ezitare de a lua o hotărîre definitivă, ezitare care trăda parcă o fărîmă de speranţă că s-ar putea să nu fie încă nevoie să se despartă de ele. Dar gestul în sine de a-mi dărui o vioară era îndeajuns de elocvent : Enescu îşi privea destinul drept în faţă şi nu se lăsa înşelat de o slăbiciune trecătoare.

Este inutil să continui, fiindcă nu pot să vă descriu atmosfera emoţionantă care a dominat mai departe această ultimă întrevedere a noastră. Aş vrea să mă opresc aici...

— Aţi retrăit desigur aceste momente atunci cînd aţi văzut camera maestrului reconstituită la Muzeul „George Enescu“ ?

— *Da, a fost o vizită de neuitat, în care m-au copleşit nenumărate amintiri. A fost de altfel primul lucru pe care l-am făcut la Bucureşti după o scurtă odihnă. Impresia a fost covîrşitoare şi ţin să-mi exprim cu acest prilej sentimentul de admiraţie pentru grija şi dragostea cu care statul romîn a adunat laolaltă lucrurile ce au aparţinut lui Enescu şi altele ce amintesc de activitatea lui, adevărate relicve ale istoriei culturii romîneşti.*

— Cum consideraţi creaţia lui Enescu ?

— *Pentru mine Enescu rămîne unul din cei mai mari compozitori contemporani. Este adevărat că, în această direcţie, popularitatea sa mondială se datoreşte încă numai rapsodiilor, dar ea va creşte fără îndoială atunci cînd întreaga sa operă va deveni cunoscută.*

Lucrările sale de inspiraţie evident populară sînt de o măiestrie neîntrecută şi poartă în ele un puternic suflu de vitalitate. Enescu a fost un romîn autentic în aceste lucrări şi cred că în nici una nu se vede mai bine acest lucru ca în Sonata a III-a pentru vioară şi pian, genială transfigurare a muzicii populare instrumentale romîneşti, care este una din preferinţele mele cele mai dragi din opera sa. Nu cred că există în întreaga literatură muzicală universală o lucrare în care să se împletească atît de perfect marile tradiţii ale muzicii, autenticitatea spiritului popular şi măiestria componistică cea mai rafinată, ca în această Sonată. Pe de altă parte, nu sînt în măsură să sezisez afinităţile dintre limbajul lucrărilor sale de maturitate şi izvorul de inspiraţie populară, dar îmi dau seama că este un limbaj viu, actual, capabil să mişte adînc sufletele oamenilor şi sînt convins că el ascunde o subtilă dar solidă legătură cu folclorul muzical romînesc, fiindcă ştiu că Enescu a fost înainte de toate un artist spontan şi sincer care, din această cauză, nu putea să se exprime în mod firesc decît sorbind din adîncurile substanţei muzicale natale.

— Care sînt, după dumneavoastră, perspectivele răspîndirii muzicii lui Enescu în străinătate ?

— *Cred că Concursul şi Festivalul Internaţional „George Enescu“ vor da un impuls foarte puternic în această direcţie. La aceasta vor contri-*

bui desigur numeroasele personalităţi de seamă din diferite ţări care au avut prilejul să cunoască acum muzica lui Enescu, ca şi concurenţii veniţi de pretutindeni, care au interpretat cîteva din operele sale.

— Dar în Statele Unite?

— *În prezent, în Statele Unite compozitorul Enescu este cunoscut numai prin rapsodiile sale. E mult prea puţin. Sînt sigur însă că foştii săi elevi de acolo îşi vor aduce contribuţia în această privinţă.*

— În legătură cu întrebarea precedentă, în ce măsură este cunoscută muzica romînească în general în ţara dumneavoastră?

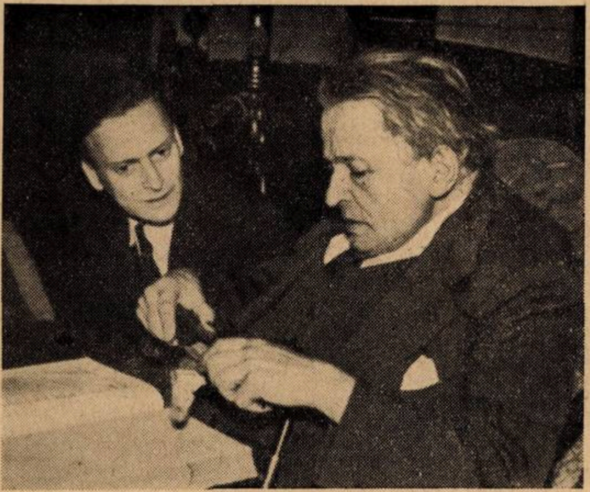
— *Situaţia este aceeaşi şi răspunsul pe care l-am dat înainte este valabil şi în această problemă.*

În ce mă priveşte, declar că aş fi bucuros să cunosc creaţiile violonistice ale compozitorilor romîni. Am primit de altfel, prin amabilitatea Uniunii Compozitorilor, un număr de lucrări romîneşti pe care le voi studia cu multă plăcere.

— Cum este privită personalitatea lui Enescu în Statele Unite?

— *Admirată şi iubită. Enescu a dat recitaluri şi concerte de vioară şi a dirijat concerte simfonice timp de mulţi ani în ţara mea. În ultima perioadă a vieţii sale a apărut în faţa publicului şi ca pianist. Admirat pentru arta sa, el a fost iubit pentru bunătatea şi modestia pe care le-a arătat totdeauna faţă de colaboratorii săi, dirijori, acompaniatori sau membri ai orchestrelor conduse de el. În lumea muzicală americană a fost considerat ca unul din cei mai străluciţi purtători ai marilor tradiţii ale muzicii, ca un exemplu de consecvenţă în acţiunea sănătoasă de propagare a acestor tradiţii, atît de necesare pentru dezvoltarea pe baze solide a tinerei muzici americane. Trebuie să mai spun însă că el a dus o acţiune şi mai directă în această privinţă, prin cursurile de interpretare pe care le-a ţinut în diferite epoci în Statele Unite. Elevii săi au devenit urmaşii săi şi veneraţia ce-i însufleţeşte îi va face cu siguranţă să ducă mai departe făclia pe care a purtat-o cu atîta nobilă dăruire de sine.*

— Vă rog să-mi spuneţi, ca încheiere, cîteva cuvinte despre colaborarea dumneavoastră cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" şi cu maestrul George Georgescu.



— *Filarmonica din Bucureşti, cu care am mai cîntat acum 12 ani, este un ansamblu artistic de calitate, cu multă experienţă. Mi-a făcut plăcere să cînt cu această orchestră, care s-a distins prin muzicalitate şi printr-o disciplină exemplară. În acelaşi timp, sînt încîntat să-mi pot exprima pe această cale satisfacţia de a fi colaborat cu un artist de talia maestrului George Georgescu, a cărui valoare îmi era binecunoscută dinainte şi cu care m-am înţeles perfect.*

Mai am însă ceva de spus, peste întrebarea dumneavoastră de încheiere. În primul rînd, vreau să împărtăşesc cititorilor revistei „Muzica" bucuria mea de a fi cîntat împreună cu prietenul meu David Oistrah Concertul pentru două viori de Bach şi, în al doilea rînd, doresc să-mi exprim plăcerea de a fi luat din nou contact cu publicul dumneavoastră, pe cît de muzical, pe atît de ospitalier. Îi adresez prin revista „Muzica" mulţumirile cele mai calde.

Şi cu aceasta a luat sfîrşit întrevederea cu celebrul violonist american, a cărui manieră simplă şi impresionant de modestă m-a făcut să înţeleg profunzimea şi trainicia afecţiunii reciproce ce a existat între el şi marele nostru Enescu.

DAN SPATARU

Sir John Barbirolli

Îndreptîndu-mă spre hotelul „Athénée Palace", unde aveam să mă întîlnesc cu Sir John Barbirolli, îmi rememoram principalele date ale biografiei sale, așa cum o cunoșteam din cărți, reviste, mape de discuri.

Așadar... S-a născut la Londra, în 1899. A trăit de mic copil o atmosferă muzicală în casă (și tatăl și bunicul erau violoniști în orchestra „Empire Theatre" din Londra). A început să învețe acasă vioara, apoi a schimbat-o cu violoncelul. La 10 ani a devenit bursier al Academiei de Muzică din Londra, iar la 11 ani a apărut în public ca solist în Concertul de violoncel de Saint-Saëns. Curînd după aceea a început să cînte ca violoncelist în diferite orchestre și formații de cameră.

Au urmat anii grei ai primului război mondial. Tînărul Barbirolli a fost nevoit să schimbe atunci arcușul cu pușca... După război a fost scurtă vreme membru al cunoscutului „Cvartet internațional de coarde", colindînd Europa. În acest timp, numeroși instrumentiști englezi șomau, căutînd angajamente pe care nimeni nu le oferea. John Barbirolli avu atunci ideea de a constitui o orchestră de cameră, în care preluă bagheta de dirijor. În scurtă vreme, „Orchestra de cameră Barbirolli" a cunoscut asemenea succese, încît dirijorul ei a fost invitat să conducă și alte orchestre simfonice engleze — printre care principalele orchestre din Londra — și chiar spectacole de operă la „Covent Garden".

În 1933 a urmat primul angajament ca dirijor permanent la Orchestra Scoțiană și în același timp la Orchestra Simfonică din Leeds.

Un moment crucial în cariera lui: în 1936, locul lui Arturo Toscanini la Orchestra Filarmonică din New York devenind vacant, Barbirolli i-a preluat succesiunea, în urma propunerii lui Toscanini însuși, cucerind de îndată orchestra prin modestia și simplitatea comportării sale. Șapte ani de activitate neîntreruptă în fruntea acestei orchestre (cu 4 concerte pe săptămînă) l-au pus în posesia unui repertoriu vast, cuprinzînd cele mai de seamă lucrări ale istoriei muzicii, de la compozitorii preclasici pînă la contemporani.

Din 1943 activează iarăși în Anglia, ca dirijor permanent și conducător al Orchestrei „Hallé" din Manchester, formatie de mare prestigiu, care a sărbătorit în 1958 centenarul existenței sale. În același timp și-a reluat și obiceiul de a dirija din cînd în cînd spectacole de operă la „Covent Garden" (realizări mai recente: „Tristan și Isolda", „Turandot", „Aida", „Orfeu"). În această perioadă a întreprins numeroase turnee, atît singur, cît și în fruntea orchestrei sale din Manchester. În cursul turneului din anul acesta cu orchestra, a vizitat, între alte țări, Cehoslovacia și Polonia, repurtînd mari succese.

Și acum, iată-l în septembrie 1958 la București, la Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu".

*

Prima impresie: un om de statură scundă, o figură ascetică, emaciată, cu ochii blînzi, nasul proeminent, bărbia ascuțită. Foarte volubil, răspunde cu multă bunăvoință la orice întrebare. În același timp fumează, soarbe cîte o înghițitură de vin și adresează mici observații marginale soției sale (cunoscuta oboistă engleză Evelyn Rothwell, în trecut membră a Orchestrei Simfonice Scoțiene). Este un ciudat amestec de reținere și politețe engleză cu o vivacitate și o exuberanță specific italienești, trăsături care alternează în cursul convorbirii...

— Cu ce gînduri participați la Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu"?

— Consider admirabilă inițiativa Romîniei de a omagia atît de curînd memoria marelui său fiu. Sînt fericit că am prilejul să aduc şi eu o contribuţie la această nobilă acţiune.

— *L-aţi cunoscut pe George Enescu?*

— Da. In 1939 a fost oaspetele meu la Orchestra Filarmonică din New York. El a dirijat atunci mai multe concerte, cucerind atît orchestra, cît şi publicul. A fost un mare muzician şi un om mare. Bunătatea, simplitatea lui pot fi într-adevăr date ca exemplu. Cînd lucra cu orchestra nu dădea impresia unui dirijor profesionist, ci părea că face muzică într-un cerc intim de prieteni.

— *Aţi avut prilejul să cunoaşteţi creaţia componistică a lui Enescu şi în general muzică de compozitori romîni?*

— Din nefericire, muzica lui Enescu se cîntă încă foarte rar în Anglia, în afara Rapsodiilor sale, atît de populare. Mă bucur mult că pot asculta aci, la Bucureşti opera „Oedip".

— *Ce părere aveţi despre desfăşurarea Festivalului şi Concursului „George Enescu"?*

— Ca dirijor, pot doar să-mi exprim aprecierea că orchestra dv. filarmonică este o formaţie sensibilă, suplă, căreia îi place să cînte. Ca membru în juriul concursului de vioară, consider că nivelul tehnic al concurenţilor este surprinzător de ridicat, mai ales dacă avem în vedere vîrsta destul de fragedă a multora din ei.

— *O ultimă întrebare, de data aceasta fără raport cu Festivalul „Enescu": ce ne puteţi spune despre realizările dv. mai recente şi despre proiectele dv. de viitor?*

— Realizările în materie de concerte sînt oarecum efemere. Mai durabile sînt înregistrările pe discuri, activitate căreia i-am dedicat o bună parte a timpului meu în ultima vreme, imprimînd la casa engleză „Pye-Nixa" cu orchestra „Hallé" din Manchester un mare număr de lucrări, printre care pot cita: Simfoniile I-a şi a VIII-a de Beethoven, a II-a şi a IV-a de Dvorak, I-a de Mahler, a VIII-a de Vaughan Williams, a IV-a şi a VI-a de Ceaikovski, apoi lucrări de Haendel, Elgar, Grieg, Delius, muzică vieneză — da, da, valsuri şi polci de Johann Strauss, o muzică excelentă dacă e bine cîntată! Activitatea de imprimare constituie o muncă grea, dar căutarea perfecţiunii face mult bine orchestrelor.

In ce priveşte proiectele mele, mă aşteaptă un turneu mai lung în S.U.A., apoi în America de Sud şi în peninsula scandinavă. Şi — evident — din nou munca la Manchester, la orchestra pe care o conduc de 15 ani.

*

Există numeroşi dirijori (şi printre ei nume mari, răsunătoare) care nu-şi pot stăpîni nervii în timpul muncii istovitoare de conducere a unei repetiţii de orchestră. Atunci cad cuvinte grele, critici aspre, pe care instrumentiştii orchestrei le primesc cu evidentă nemulţumire, chiar dacă vin din partea unui dirijor cu incontestabilă autoritate.

Nimic din toate acestea la Barbirolli. Oprind orchestra printr-o bătaie seacă în pupitru, el explică în puţine cuvinte, calm, politicos, foarte concret, folosind terminologia uzuală muzicală, ceea ce nu l-a satisfăcut şi indică modul în care doreşte să se cînte. Pentru mai bună înţelegere, fredonează adeseori pasajul respectiv, cu intonaţiile pe care le consideră juste. Apoi o nouă bătaie în pupitru şi... repetiţia continuă. Totul foarte pe scurt, precis şi presărat cu cîte o glumă pentru menţinerea bunei dispoziţii.

Folosirea timpului este extrem de judicioasă. Repetiţia decurge după un plan prestabilit, care se respectă cu stricteţe. De pildă: astăzi, de la orele 16 la 20, se repetă „Marea" de Debussy. Intîi se face o lectură cu întreaga orchestră. Apoi corzile sînt invitate să părăsească sala; se va repeta cu suflătorii pînă la 18,30. La orele 18,25 foarte precis, repetiţia cu suflătorii se termină, corzile sînt poftite să ia loc, repetiţia continuă cu ansamblul orchestrei.

Fără a insista excesiv asupra unor amănunte neesenţiale, Barbirolli nu dispreţuieşte totuşi munca de cizelare. In principal, el se preocupă însă de dozarea sonorităţilor, corectează execuţiile greşite, neconforme cu partitura, indică modalitatea justă de interpretare. In mod deosebit se relevă marea sa competinţă în lucrul cu instrumentele de coarde. Aici se vorbeşte laconic, ca de la specialist la specialist. Rezultatele se fac simţite imediat: corzile sună unitar, atacul e precis, nuanţele sensibil îmbogăţite.

La ora 20 activitatea se suspendă. S-a lucrat intens, cu atenţia concentrată. Totuşi nimeni nu se simte obosit, dispoziţia este excelentă, toţi au convingerea că s-a muncit cu spor, realizîndu-se un important pas înainte spre definitivarea pregătirii concertului. Membrii orchestrei îşi aplaudă dirijorul.

*

Şi acum concertul.

Dacă pe parcursul convorbirii cu Sir John Barbirolli am putut nota o alternanţă de comportări temperamentale aparent contradictorii, pe podium-ul sălii de concert nu mai rămîne decît foarte puţin din proverbialul calm englezesc. Aci se dezlănţuie un temperament vulcanic, care „arde", se consumă sub ochii noştri. Deşi deosebit de expresive, gestica şi mimica sa nu au nimic exterior, nimic voit spectaculos. Barbirolli nu caută să impresioneze publicul prin elemente senzaţionale. Dimpotrivă, se poate *afirma că şi în această privinţă el este un adept al tradiţionalismului. In epoca în care moda dirijatului pe dinafară, fără partitură, se răspîndeşte tot mai mult, Barbirolli conduce cu partitura în faţă, urmînd desigur părerea lui Toscanini, că „dirijatul pe dinafară constituie un efort inutil pentru un dirijor cu o vedere bună". Tot în epoca în care o serie de dirijori renunţă la folosirea baghetei, căutînd resurse noi de expresivitate în cele cinci degete ale mîinii drepte (s. ex. Scherchen, Stokowsky, Mitropoulos ş.a.), Barbirolli dirijează cu o baghetă dublu de lungă şi groasă, vopsită într-un alb care o face clar vizibilă pînă în cel mai îndepărtat ungher al podium-ului.*

Gesturile sale sînt exclusiv izvorîte din necesitatea de a sugera instrumentiştilor nuanţe de interpretare şi de a le preciza ritmul. Totul este subordonat acestui scop: mimica (din păcate vizibilă doar pentru orchestră şi — uneori — pentru telespectatori), mişcările mîinilor, picioarelor, corpului întreg. In pregătirea unui atac pe „tutti", Barbirolli tresare cu tot corpul, execută un fel de mică săritură înainte de a da intrarea. Efectele sînt concludente: orchestra atacă într-o unitate perfectă, toţi instrumentiştii intrînd riguros în acelaşi timp.

In finalul Simfoniei a VII-a de Beethoven, Barbirolli pare că dansează pe podium. Intenţia se transmite fără greş orchestrei, care este ajutată să cînte în aşa fel, încît să sugereze „dansul în esenţa sa superioară", cum a caracterizat Wagner Simfonia a VII-a.

O altă trăsătură specifică artei lui Sir John Barbirolli este preocuparea sa de a înfăţişa cu claritate arhitectonica lucrărilor dirijate. Acest lucru a ieşit în evidenţă într-un mod cu totul remarcabil în uvertura la „Maeştrii cîntăreţi", unde momentul în care se suprapun trei teme (tema „Maeştrilor", a „Drapelului corporaţiei" şi a „Dragostei declarate"), a fost realizată cu păstrarea individualităţii clare a fiecăreia din ele. Nu mai puţin limpede a părut şi construcţia „Fanteziei pe o temă de Tallis" a recent decedatului compozitor englez R. Vaughan Williams. Aci, orchestra de coarde, împărţită în două grupuri distincte, a realizat admirabile efecte de ecou, cu sonorităţi ca de orgă, prin contrapunerea modului de expresivitate diferit în care au cîntat cele două grupuri.

Intr-un studiu despre diverse personalităţi ale artei dirijorale apărut în 1944 în S.U.A., se exprima — alături de evidenţierea marilor merite ale lui Sir John Barbirolli — şi părerea critică asupra unei oarecare superficialităţi de care ar da uneori dovadă. „El alunecă pe suprafaţa unor lucrări ca un maestru patinator pe gheaţă", se spunea acolo.

Am căutat în concert confirmarea acestei critici şi n-am găsit-o nici în Wagner, nici în Beethoven, nici în Vaughan Williams. Unele urme le-am putut totuşi desluşi în „Marea" lui Debussy, în care accentul mi s-a părut a fi pus în mod excesiv pe latura exterioară, descriptivă, în dauna celei dramatice, care se cere a fi prezentă în unele părţi ale lucrării.

In ansamblu, consider că dacă în 1944 au putut exista unele asemenea aspecte negative în arta dirijorului englez, o dată cu trecerea anilor măiestria sa s-a desăvîrşit, s-a împlinit. In prezent, Sir John Barbirolli se află pe culmile unei cariere, care a evoluat într-o perpetuă ascensiune. Apariţia sa la pupitrul dirijoral constituie un prilej de învăţătură pentru orchestre şi de încîntare pentru public. Apreciind de aceea la justa sa valoare importanţa prezenţei lui Sir John Barbirolli la Bucureşti, în cadrul Festivalului şi Concursului Internaţional „George Enescu", am saluta cu bucurie revenirea lui printre noi cu cel mai apropiat prilej.

EDGAR ELIAN

Nadia Boulanger

Inconjurat de oaspeţi muzicali de prestigiu veniţi din multe părţi ale lumii, Festivalul George Enescu a putut înscrie printre ei şi numele eminentei muziciene franceze Nadia Boulanger.

Compozitoare, organistă, dirijoare, pianistă, Nadia Boulanger este şi o mare profesoară în toate aceste domenii, bucurîndu-se nu numai de o strălucită reputaţie, ceea ce n-a urmărit niciodată în exemplara-i modestie, dar mai ales de rezultate prin nenumăraţii artişti ce a format ani îndelungaţi.

Am revăzut-o după aproape trei decenii.

I-am regăsit aceeaşi atitudine de hotărîre şi blîndeţe contopite, de energie şi de înţelegere adîncă, aceeaşi privire dreaptă, străbătătoare şi luminoasă, aceeaşi dinamică intensă a gîndirii şi exprimării.

Atunci ca şi acum, am citit pe figura Nadiei Boulanger, aceeaşi fervoare a celui ce-şi împlineşte fără preget misiunea unei vieţi întregi.

Eleva lui Gabriel Fauré şi a lui Gédalge, unind ca mare organistă, pianistă sau dirijoare, unei stăpîniri magistrale de mijloace interpretative, o impresionantă dăruire de sine pentru slujirea muzicii, marea concertistă a ştiut să uite în faţa profesoarei, una şi aceeaşi, gloria estradelor şi a laurilor Premiului Romei pentru a se pleca, bună dar implacabilă, asupra temelor a sute şi sute de elevi.

N-a fost zadarnic.

Dintre ei au răsărit mulţi artişti de seamă.

Citările ar umple pagini, totuşi amintim pe Conrad Beck, Maklakievitz, Igor Markievitz, Joaquin Rodrigo, Manuel Ponce, Lipatti, Coopland, Tudor Ciortea, Jean Françaix.

Revăd şi acum clasa de contrapunct şi fugă.

Eram peste douăzeci de elevi, din aproape tot atîtea ţări. În timp ce verifica la pian lucrările unuia din noi, toţi ceilalţi, într-o neîntreruptă dar stimulatoare încordare, trebuiau să-şi dea seama auditiv de totul, putînd deveni în orice clipă judecători sau culpabili.

Puritatea de linie, unitatea de stil, continuitatea, degajarea ritmică şi abundenţa de variante erau insuflate tuturor cu un dar pedagogic impregnat în acelaşi timp de infinită răbdare dar şi de o severitate neînduplecată.

Îmi amintesc cu cîtă bucurie ascultam ce ne spunea despre George Enescu, fraze ce mi-au rămas pînă astăzi întipărite:

„Cîntă la vioară ca un zeu“

„La pian îşi păstrează acelaşi ritm atît de extraordinar“

„Numai cînd cineva ar mai cînta pe Bach ca Enescu, voi spune că-i poate fi egal“.

Îmi amintesc cum, tot în anii petrecuţi la Paris, Nadia Boulanger spunea într-o dimineaţă cîtorva din noi: „un elev al lui Enescu m-a tulburat mult ieri căci n-am putut pricepe ce se petrecea cu acel copil de patrusprezece ani care a interpretat cu o maturitate uluitoare pe Bach, Beethoven şi Brahms în aceeaşi seară.

Philippe Gaubert, dirijorul concertului, mi-a istorisit — spunea mai departe Nadia Boulanger — că la sfîrşitul concertului, a simţit impulsul de a îmbrăţişa copilul. Deodată însă, dîndu-şi seama că are înainte un mare artist, i-a strîns pur şi simplu mîna bărbăteşte“.

Solistul era Yehudi Menuhin, căruia abia acum am avut prilejul să-i amintesc acest amănunt al debutului său, pe care încă nici nu-l cunoscuse.

Am prezentat, în timpul Festivalului, Nadiei Boulanger un chestionar privind diferite aspecte şi probleme legate de Festival, concursuri şi evoluţia şi tendinţe actuale în muzică, solicitîndu-i răspunsuri cît mai substanţiale pentru revista „Muzica“.

Mi-a cerut explicaţii.

Aflînd ce este revista „Muzica“, a primit imediat, dar a pus o condiţie.

Fiind de mai multe ori în situaţia de a renunţa chiar să prînzească, pentru a nu lipsi de la nici o manifestare, nedorind să răspundă în fugă unor întrebări care necesitau mai largi comentarii, a cerut răgazul de a-l trimite cît de curînd după plecare.

Pentru moment ne-a comunicat numai interesul puternic pe care l-a simţit pentru acest concurs prin nivel, participanţi, organizare şi contribuţia la difuzarea internaţională a operelor marelui Enescu.

Printre ultimele cuvinte schimbate sub bolţile peroanelor Gării de Nord, a spus, accentuîndu-şi satisfacţia pe fiecare cuvînt: „Este atît de bine că s-au făcut toate acestea“...

Nadia Boulanger, pentru prima dată oaspete al ţării noastre, a părăsit mişcată de tot ce a văzut, oraşul Festivalului George Enescu.

R. AL.

Despre dezvoltarea şcolii muzicale în Grecia

Articol scris special pentru revista „Muzica"

de ANDREAS NESERITIS

După căderea Bizanţului şi prăbuşirea civilizaţiei sale, Grecia rămînînd timp de patru secole sub crudul jug turcesc, a fost lipsită mult timp de progrese în domeniul muzicii.

În această epocă îndepărtată, cînd în Occident muzica începea să strălucească ca o stea pe firmament şi lua forma sa aproape definitivă prin operele marilor maeştri, în Grecia, dimpotrivă, nu se auzea decît cîntecul muezinului, ingînînd în turn cîntecul său nazal şi plîngăreţ.

Grecul din această epocă — demn urmaş al lui Apollon Musagetul — resimţea puternic nevoia intensă de a face să vibreze lira sa şi de a-şi cînta durerile, dragostea şi visurile.

Astfel el îşi improviza cîntecele, fără cunoştinţe tehnice, fără vreo îndrumare sau cultură, singurul sprijin pentru a-şi făuri universul său muzical fiindu-i instinctul frumosului.

Rezultatul visurilor şi aspiraţiilor sale au fost cîntecele naţionale greceşti care — cu ritmurile lor atît de variate, liniile lor melodice cînd pătrunse de o melancolie pătrunzătoare, cînd de o exaltare sălbatică — ne-au rămas pînă in zilele noastre ca un patrimoniu naţional al acelor timpuri.

După revoluţia din 1821, o licărire slabă începe să lumineze Grecia, prin întunecimile acelei ignoranţe muzicale.

Cîntecul popular domneşte totdeauna, dar el se amestecă, din nefericire, cu ritmul marşurilor şi melodiilor din Bavaria.

Curtea lui Othon, primul rege al Greciei, este aceea care impune acest gen de muzică uşor de ascultat şi de înţeles, şi această muzică este aceea care se impune în cercurile burghezilor şi melomanilor.

Grecia fiind adesea în contact — chiar sub Turci — cu ţările apusene, îşi însuşeşte — după eliberarea sa — mai uşor civilizaţia lor.

Viaţa intelectuală începe să ia naştere puţin cîte puţin în Grecia.

Poeţii şi pictorii, arhitecţii şi muzicienii îşi însuşesc din Occident frumuseţea artelor şi le cultivă în ţara lor.

Marele poet naţional Solomos cîntă în versuri pline de patimă imnul libertăţii. Mantzaros, compozitor şi teoretician savant (născut la Zante, a studiat arta muzicii în Italia) pune aceste versuri pe muzică, şi iată prima compoziţie greacă : imnul nostru naţional.

Totuşi influenţa şcolii muzicale italiene (care domneşte ca un stăpîn în Europa) se resimte de asemenea la primii compozitori greci. Este epoca lui Bellini, Donizetti, ale căror melodii fac furori şi sînt pe buzele tuturor elenilor.

Toate lucrările lui Mantzaros poartă amprenta acestei influenţe.

De asemenea, lucrările unui alt compozitor grec Karer (născut la Zante, a studiat muzica în Italia) au suferit în întregime aceeaşi influenţă. Operele sale (din care el a scris o cantitate însemnată, precum şi o mesă şi un număr de melodii) sînt scrise în stilul italian al acelor timpuri.

Cităm dintre acestea pe cea mai reuşită : „Marcos Botzaris" (erou al Revoluţiei) operă în 3 acte, din care un cîntec a rămas pînă în ziua de azi, ca un prim model al muzicii noastre naţionale.

Generaţia următoare (către anul 1870) pune în lumină două personalităţi marcante în viaţa muzicală a Greciei : Spiros Samaras şi Denis Lavrangas. Ambii şi-au început studiile în Italia şi le-au terminat în Franţa.

Samaras şi Lavrangas au contribuit la naşterea muzicii simfonice în Grecia.

Spiros Samaras (născut la Corfu) a fost, la Paris, elevul lui Léo Delibes şi este autorul mai multor opere, dintre care cea mai celebră a fost „Flora Mirabilis", o operă precursoare a verismului italian, care la vremea sa a avut un succes răsunător şi a fost dată în premieră la „Scala" din Milano.

Mai cităm „Rea" şi „Metze", care de asemenea au obţinut un mare succes pe scenele lirice ale Italiei.

Pe de altă parte, Denis Lavrangas (născut la Cephalonia) şi-a făcut de asemenea primele studii în Italia, apoi le-a continuat la Conservatorul din Paris, ca elev al renumitului compozitor Jules Massenet.

Lavrangas a scris muzică simfonică şi în aceeaşi măsură muzică lirică. Opera sa relevă meşteşugul unui maestru al sunetelor şi semnul unei nobleţe şi fineţe extreme.

Cităm cîteva din operele sale: Două suite pentru orchestră mare, Preludiu şi Fugă pe o temă greacă pentru orchestră mare, o Uvertură pentru orchestră, o Mesă în re şi o mulţime de opere: „Dido“ (operă mare în 4 acte), „Magiciana“, „Cei doi fraţi“ şi altele.

Lavrangas a fost creatorul şi fondatorul Operei elene şi şi-a consacrat viaţa acestei idei.

Un alt compozitor grec care şi-a făcut studiile în Italia este Georges Lambelet (născut la Corfu) şi care a fost mai cu seamă un savant muzicolog.

Lucrarea sa cea mai renumită este „Sărbătoarea“, piesă simfonică unde întrebuinţează cu succes culoarea naţională greacă.

Manolis Kalomiris (născut în 1883, de origine din insula Samos) este fondatorul tinerei şcoli naţionale greceşti. El şi-a făcut studiile la Viena. Kalomiris a contribuit din plin la mişcarea muzicală din Atena şi la răspîndirea muzicii elene în străinătate.

Ca simfonist, el a scris trei simfonii, două suite pentru orchestră mare, un concert simfonic pentru pian şi orchestră, un concertino pentru vioară şi orchestră etc. Ca compozitor liric, a compus patru opere („Contramaistrul“, „Inelul mamei“, „Zorile“, „Apele întunecate“, această ultimă lucrare după poemul poetului irlandez Yeats).

El a mai scris lucrări de muzică de cameră şi o serie de cîntece. Muzica sa este plină de culoare naţională şi poartă amprenta ritmurilor greceşti.

Marios Varvoglis, născut la Atena, şi-a făcut studiile la Paris cu Leroux. Este un muzician foarte fin şi creaţia sa cuprinde o operă („După-amiază de Paşti“), o suită pentru orchestră de coarde, o rapsodie pentru violoncel şi orchestră, o uvertură pentru orchestră mare, „Sărbătoare greacă“ pentru orchestră mare etc.

Geores Sklavos, de origine din Cefalonia, născut la Brăila, şi-a făcut studiile la conservatorul din Atena şi este autorul cîtorva opere şi lucrări simfonice (Vulturul. Suită din Arkadia, Sărbătoare nupţială etc.). Este un muzician serios şi erudit.

Emil Riadis, născut la Salonic, şi-a făcut studiile la Paris unde a fost, un oarecare timp, elevul lui Maurice Ravel. Riadis este mai ales un compozitor de cîntece delicioase şi rafinate care au toate o culoare particulară. El a murit prea devreme; a lăsat şi alte cîteva lucrări pentru muzică de cameră şi muzică de scenă (Ecuba de Sofocle).

Petros Petridis (născut la Nigdi-Kapadochia. Asia Mică) este un compozitor foarte dotat şi erudit. El şi-a făcut studiile la Paris sub îndrumarea lui Roussel. Petridis este un simfonist prin excelenţă şi opera sa cuprinde simfonii, suite, ca şi poeme simfonice. El a mai scris un oratoriu (Sfîntul Paul) şi un Recviem, două concerte pentru pian şi orchestră şi bucăţi diferite.

Georges Poniridis, născut la Constantinopol, şi-a făcut de asemenea studiile de vioară la Paris şi s-a dedicat de timpuriu compoziţiei, sub îndrumarea lui Vincent d'Indy. Opera sa cuprinde suite pentru orchestră, piese pentru cvartet de coarde, melodii etc.

Acestui număr de muzicieni greci din generaţia mijlocie, trebuie să-i adăugăm pe renumitul şef de orchestră, Dimitri Mitropoulos.

Mitropoulos (născut în 1895), şi-a făcut studiile la Conservatorul din Atena unde a învăţat pianul şi compoziţia terminîndu-le la Berlin, unde a avut ca profesor, printre alţii, pe Busoni.

În tinereţe, el a scris opera „Beatrice“ (după Maeterlinck), un poem simfonic („Epitaf“), un concerto grosso, melodii şi alte piese.

De timpuriu el a abandonat compoziţia şi a luat bagheta de şef de orchestră, excelînd ca dirijor al Orchestrei „Odeon“ din Atena. Înaintea ultimului război el a plecat în America unde s-a stabilit şi s-a distins ca un genial interpret al lucrărilor marilor maeştri clasici cum şi al operelor moderne. El a fost, timp îndelungat, director artistic şi şef de orchestră al Filarmonicii din New York şi în prezent dirijor la „Metropolitan Opera“ din New York.

Andreas Neseritis, născut la Patras în 1897, şi-a făcut studiile la Conservatorul din Atena (pian şi armonie) şi le-a continuat (compoziţie şi dirijat) cu maestrul Denis Lavrangas.

Creaţia sa cuprinde 2 opere (Regele Aniliagos, Hero şi Leandru), 3 simfonii, 2 rapsodii pentru orchestră mare, o suită pe teme cipriote, un oratoriu (5 Psalmi de David, al căror Preludiu a fost premiat de Academia din Atena în 1952), Concertino pentru pian şi orchestră, Concert pentru vioară etc., numeroase cîntece şi piese.

Si acum ajungem la tînăra generaţie.

Îi cităm pe cei mai de seamă: Antiochos Evanghelatos (Uvertură pentru o dramă, Variaţii şi fugă pe o temă greacă, Munţii şi coastele Atticei, o mulţime de cîntece, muzică de cameră etc.). El minuieşte de asemenea cu succes bagheta de şef de orchestră la Operă.

Theodor Karyotakis, compozitor de lucrări pentru orchestră şi muzică de cameră. El a creat de asemenea un număr de cîntece remarcabile.

Jean Papaioannou: compozitor talentat şi autor de simfonii, suite pentru orchestră şi de muzică de cameră.

Menelaos Palladios şi-a făcut studiile la Conservatorul din Atena şi le-a continuat în Italia cu Alfredo Casella.

Opera sa cuprinde poeme simfonice (Rugăciune pe Acropole, Narcis), o simfonie, suită în stil vechi, o sonată pentru vioară şi pian, lucrări pentru canto etc.

În această generaţie trebuie să încadrăm numele lui Nikos Skalkottas (născut la Chalkis în 1907).

Skalkottas şi-a făcut studiile la Conservatorul din Atena unde s-a distins ca violonist de mare talent. După ce a obţinut premiul întîi la vioară, a plecat în Germania (Hochschule für Musik, Berlin) şi s-a dedicat compoziţiei, ca elev mai întîi al lui Jarnach şi apoi al lui Schönberg. El a îmbrăţişat şi s-a dedicat sistemului maestrului său, al cărui discipol fervent a fost. În acest sistem el a scris un mare număr de lucrări în care a mărturisit crezul său în dodecafonism. A murit la Atena în 1952. Lucrările sale cele mai răspîndite sînt „Dansurile greceşti", cu o orchestraţie strălucitoare(care nu sînt scrise în sistemul schönbergian).

Foarte tînăra generaţie dă de asemenea dovadă de însuşiri de compoziţie şi patria aşteaptă multe lucruri de la ei.

Sper că le-am dat cititorilor revistei „Muzica" o idee precisă asupra creaţiei muzicale din Grecia.

În ciuda dificultăţilor pe care compozitorii eleni le întîmpină în ce priveşte executarea lucrărilor lor la concerte, în ciuda lipsei de mijloace necesare răspîndirii muzicii lor în străinătate, ei muncesc cu ardoare, răbdare şi speranţă, pentru a arăta lumii că flautul lui Pan răsună veşnic în pădurile Elikonului, în ţara lui Apollon.

Bucureşti, 20.IX.1958.

Avîntul vieţii muzicale în China

Marile prefaceri revoluţionare din viaţa poporului chinez de azi îşi află un puternic răsunet şi în manifestările artistice, în uriaşa activitate muzicală desfăşurată pe întinsul ţării.

După izbînda revoluţiei, acum nouă ani, masele populare, trezite la o viaţă nouă, au arătat un viu interes faţă de manifestările muzicale, îndeosebi faţă de muzica vocală. Sub îndrumarea partidului comunist chinez au luat fiinţă atît la oraşe cît şi la sate, ansambluri de muzică vocală şi instrumentală, precum şi formaţii coregrafice, care s-au dezvoltat uimitor de repede, pretutindeni, popularizînd muzica şi minunatele dansuri ale poporului. Aceste manifestări artistice cu un puternic caracter de masă, au întrunit adesea la unele festivităţi naţionale, peste zece mii de corişti laolaltă.

În urma primului congres al scriitorilor şi artiştilor din întreaga Chină liberă, ţinut la Pekin în 1949, s-a purces la o largă acţiune cu caracter de masă al cărei scop era promovarea artelor şi îndeosebi a muzicii, în întreprinderile industriale, în şcoli ca şi în unităţile militare.

Este demn de relevat elanul tineretului şcolar şi muncitoresc al Chinei de azi, către activităţile cu caracter muzical şi dansant. În zilele de sărbătoare şi în zilele de odihnă, ansamblurile muzicale sindicale şi ale tineretului şcolar dau reprezentaţii cu caracter artistic, care se bucură de larga preţuire a publicului. La Nanking, Şanhai şi în alte mari centre industriale muncitoreşti ale Chinei, concursurile de întrecere pentru cele mai bune cîntece populare şi contemporane adună sute de întreprinderi care participă cu formaţiile lor respective. O atenţie deosebită este dată şi activităţii artistice a copiilor. Concursul ţinut, cu ani în urmă, la Hanijoe, între copii, s-a bucurat de participarea a peste 5000 de mici executanţi — unii dintre aceştia talente remarcabile.

Dar aşa cum relatează muzicologul Lin Iun An, masele largi populare chineze nu sînt dornice doar să urmărească audiţiile muzicale, ci chiar participă intens la crearea de cîntece. Alături de poeţi şi compozitori de profesie, o seamă de amatori recrutaţi din rîndurile muncitorilor, studenţilor şi chiar ale ţăranilor au creat cîntece noi ce preamăresc transformările revoluţionare din China şi cheamă la lupta pentru pace, împotriva aţîţătorilor la război. Sînt de citat cîntecele „Vom elibera Taivanul", „Apărarea graniţelor patriei", „Nu-ţi fie teamă de tigrul de hîrtie", „Marşul voluntarilor populari chinezi" şi încă altele. În această activitate creatoare, poeţii şi compozitorii ajută cu dragoste pe muncitorii amatori. Ei merg în uzine şi fabrici, ţin consfătuiri speciale, în care noile cîntece sînt ascultate, discutate. De altfel, în fiecare oraş important al Chinei, Uniunea Muzicienilor din Pekin îşi are filialele ei, a căror activitate se desfăşoară în strînsă legătură atît cu teatrele de stat şi cu studiourile cinematografice, cît şi cu munca artistică a colectivelor muzicale din uzine, fabrici şi şcoli, din sînul armatei populare eliberatoare. „Dacă vrem să slujim poporul — scrie Sun Shen, secretarul general-adjunct al Uniunii muzicienilor chinezi, în articolul „Marele pas înainte al muzicii chineze" — trebuie să rămînem tot timpul în strînsă legătură cu el". Şi fapt este că începînd din primăvara anului 1958, o seamă de muzicieni au plecat în munţi, la ţară, pentru a trăi alături de oamenii din popor, pentru a duce viaţa lor de muncă. Această experienţă va îmbogăţi în chip neîndoios pe compozitori, le va da idei noi în activitatea lor creatoare. În acelaşi timp, unii dintre muzicieni au organizat în rîndurile ţăranilor o viaţă muzicală, şcoli în care amatorii să primească primele noţiuni despre muzică.

Învăţămîntului muzicii în şcoli i se dă o atenţie mare. Muzicologul Van Veni Tu este de părere că la baza muzicii predate în şcoli trebuie să rămînă cîntul, al cărui rol în educaţia tineretului în spiritul luptei pentru făurirea vieții noi, pentru apărarea păcii, este imens.

Învățămîntul a avut la început, fără îndoială, lipsuri. Manualele au fost insuficiente și unele cîntece nepotrivite pentru copii. Remedierea acestora s-a făcut și se face cu pași repezi.

În școlile elementare și medii este practicat sistemul așa zis al „notelor simple" — un sistem de notație cifrică foarte răspîndit în popor. Muzicianul Lu Hua Bo a subliniat simplitatea și indiscutabila accesibilitate a sistemului, ceea ce constituie latura pozitivă a notației. Acest sistem se aseamănă cu notele „guncipu" (vechile note chineze reprezentate prin ieroglife și cifre și care corespunde cu acordurile instrumentelor naționale chineze). Sistemul se resimte de faptul că nu indică înălțimea absolută a tonului — de unde o anumită incomoditate de a fixa cu ajutorul lui cîntecele corale ori de a nota muzica instrumentală. Totuși, avantajele precumpănesc și autorul trage concluzia că în etapa actuală de dezvoltare a muzicii chineze folosirea „notelor simple" în metoda de predare este indicată.

O mare schimbare a suferit și orientarea educației muzicale din școli. Au fost criticate tendințele deviaționiste de la tradiția muzicii naționale, idealismul și dogmatismul burghez.

Un succes de seamă au obținut autorii dramatici în domeniul teatrului muzical, unde în formele vechi, tradiționale, ale operei și baladei — atît de iubite de poporul chinez — au fost create lucrări ce oglindesc actuala luptă revoluționară pentru construirea socialismului în China. Lucrările realizate pe asemenea teme actuale s-au bucurat de larga adeziune a maselor populare.

Ansamblurile muzicale întreprind lungi turnee de spectacole în cadrul cărora vizitează gospodăriile agricole, satele, întreprinderile miniere etc. Mulți muzicanți — arată Sun Shen — se produc în ceainării, în micile teatre și chiar la colțul străzilor, locuri unde poporul obișnuiește să se adune. Ei oferă astfel oamenilor muncii nu numai posibilitatea de a asculta muzică dar și un imbold către manifestări similare.

Au rămas de altfel vii, în amintirea noastră, strălucitele spectacole prezentate de către Ansamblul Teatrului de Operă din Pekin care ne-a dat prilejul să apreciem, alături de arta milenară a marelui popor chinez, suflul înnoitor, actual, ce străbate toate aceste manifestări de înaltă măiestrie artistică.

Compozitorii și poeții au creat de asemenea nenumărate cîntece în care proslăvesc eroismul muncii și marile realizări ale poporului chinez în domeniul industriei, al agriculturii, al lucrărilor de interes obștesc. O importantă muncă a fost dusă, anul acesta și în domeniul teoretic muzical, fiind criticată și respinsă cu hotărîre muzica formalistă. Pe lîngă articolele publicate în ziare și reviste, muzicieni ca Li Ling, Sun Shen, Hsu-Htsu și alții, au mers în întreprinderi, școli, cluburi, unde au criticat rămășițe ale muzicii bolnăvicioase, decadente. Alături de aceștia, o seamă de cîntăreți au popularizat cîntece cu caracter revoluționar în audiții publice.

Fapt este că frumoasele izbînzi repurtate de tineretul chinez la concursurile muzicale internaționale din ultimii ani și îndeosebi marele succes al pianistului Li Min-Cean care, recent, s-a clasat în fruntea tuturor la Concursul internațional „George Enescu", sînt cele mai grăitoare pentru viața muzicală ce se dezvoltă tot mai înfloritoare în Republica Populară Chineză.

Nu fără un sentiment de mîndrie subliniem faptul că acest valoros artist, a cărui faimă va deveni, sîntem convinși, în scurtă vreme, mondială, și-a aflat prima sa consacrare de răsunet în mijlocul nostru.

I. LUCA

VIAŢA MUZICALĂ IN REGIUNILE PATRIEI

Inflorirea mişcării muzicale în Regiunea Autonomă Maghiară

În impetuoasa ascensiune culturală a poporului nostru, minorităţile naţionale aduc o contribuţie proprie, dezvoltîndu-şi valorile spirituale specifice. În această privinţă sînt revelatoare cîteva aspecte ale mişcării muzicale din Regiunea Autonomă Maghiară pe care, recent, am avut prilejul să le cunoaştem mai îndeaproape.

Este vorba de o consfătuire, organizată de Sfatul Popular Regional, Ansamblul secuiesc de Stat de cîntece şi dansuri şi Casa regională a creaţiei populare, menită să aducă o îmbogăţire a repertoriului de cîntece de masă al ansamblurilor profesionale şi de amatori din Regiunea Autonomă Maghiară.

Această preocupare se înscrie în acţiunea mai largă, care se desfăşoară astăzi în ţara noastră pentru promovarea acestui gen, chemat să cînte avîntul creator al maselor.

Pentru a oferi participanţilor la această consfătuire — dirijori de cor, activişti culturali, invitaţi din partea Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, Uniunii Compozitorilor şi altor instituţii de artă — un material viu pentru discuţii, Ansamblul secuiesc de Stat de cîntece şi dansuri a susţinut, în ajunul consfătuirii, un bogat şi interesant program de cîntece de masă, prin a cărui alcătuire variată şi interpretare de frumoasă ţinută, s-a urmărit şi — putem spune cu toată convingerea — s-a realizat un remarcabil exemplu pentru formaţiile de amatori.

Împreună cu un însufleţit public (pe care multe din spectacolele de acest gen ar trebui să şi-l dorească), am ascultat lucrări corale (à cappella, cu acompaniament de pian, orgă sau orchestră) pe tema „Pace şi libertate" de compozitori romîni (Ioan D. Chirescu, Matei Socor, Ileana Marinescu, Ion Vanica), sovietici (Şostakovici, Haciaturian, Novikov, Tulikov), şi din ţările de democraţie populară (Zoltan Kodaly, G. Ranki, A. Szöllösy, P. Kadosa, Karastoianov). Au fost prezentate, de asemenea, piese ale compozitorilor aparţinînd minorităţii naţionale maghiare din ţara noastră cum sînt: Zoltan Aladar, Molnar Tibor, Kozma Matyas, Hubesz Valter. Am remarcat suflul de viaţă care străbate interpretările corului, posibilităţile acestuia de a se adapta diverselor genuri şi stiluri corale (de la cantata cu orchestră pînă la corul de cea mai simplă factură), acurateţea intonaţiei, dinamismul, precum şi o calitate pe care o socotim demnă de a fi luată ca exemplu: dicţiunea. Meritul principal pentru nivelul actual al acestei formaţii, provenită exclusiv din rîndul amatorilor, revine dirijorului Lorant Szalman, care depune toate sforţările pentru educarea muzicală a coriştilor. Socotim că pentru o interpretare desăvîrşită din partea corului este necesară îmbunătăţirea unor partide (vocile grave de bărbaţi şi femei) al căror rol pare deseori şters, precum şi o mai mare atenţie în obţinerea unei sonorităţi mai rotunjite, căci, de multe ori — în special datorită sopranelor — corul devine, în momente de forte, aspru, strident.

În cadrul programului s-a afirmat, de asemenea, corul de copii al Ansamblului secuiesc, recent înfiinţat, sub conducerea lui Jozsef Birtalan. Cam aceleaşi calităţi poate, în plus, un mai sporit entuziasm şi mai multă degajare din partea micilor săi membri, — cam aceleaşi lipsuri, în special referitoare la sonoritate.

În referatul „Locul şi rolul cîntecului de masă în viaţa noastră culturală", ţinut de tovarăşul Ladislau Forro, secretar artistic al Ansamblului secuiesc de Stat, cu care s-a deschis consfătuirea, s-a precizat că obiectivele acestui moment din viaţa muzicală a Regiunii Autonome Maghiare sînt acelea de a determina un nou avînt al cîntecului de masă cu teme patriotice, de actualitate, inspirate din lupta pentru construirea socialismului în ţara noastră, de a limpezi căile cele mai bune pentru crearea unor asemenea cîntece cu un bogat mesaj emoţional, cu o puternică amprentă contemporană, de o factură adecvată formaţiilor corale de amatori din regiune. Totodată, consfătuirea a urmărit mobilizarea activului de dirijori şi instructori muzicali pentru larga răspîndire a lucrărilor de acest gen.

Relevînd calităţile de conţinut şi formă artistică ale pieselor compozitorilor maghiari din R.P.R., referatul a arătat că, deseori, datorită schematismului în tematică, caracterului convenţional în exprimarea poetică şi muzicală, precum şi unor neajunsuri în ce priveşte meşteşugul componistic (legătura defectuoasă între text şi muzică, tratarea ritmico-armonică prea complicată sau, dimpotrivă simplistă etc.), multe din cîntecele de masă ale creatorilor noştri nu sînt îmbrăţişate de cercul larg de iubitori de muzică.

Dezvoltarea şi pătrunderea cîntecului de masă mobilizator în rîndul oamenilor muncii din Regiunea Autonomă Maghiară, corespunzătoare nevoilor actuale, necesită unirea eforturilor tuturor creatorilor — muzicieni şi poeţi —, sprijinul instituţiilor muzicale de răspundere în stimularea acestora, şi împlinirea unor sarcini de ordin organizatoric (realizarea unui contact strîns între compozitori şi echipele corale din regiune, care să ducă la ridicarea nivelului artistic al acestora şi la cunoaşterea mai profundă a realităţii de către compozitori, tipărirea şi difuzarea promptă a lucrărilor destinate formaţiilor cu un specific variat).

La discuţii au participat numeroşi invitaţi, printre care Lakatos Istvan, profesor la Conservatorul „George Dima" din Cluj, I. Trosner, compozitor din Tg.-Mureş, Jagamas Janos, directorul Institutului de folclor din Cluj, Haydu Zoltan, poet, directorul Ansamblului secuiesc de Stat de cîntece şi dansuri, Lorant Szalman — dirijor, Zoltan Aladar — compozitor, I. Birtalan — dirijor, din partea Ansamblului secuiesc de Stat, Teodor Bratu — compozitor, Vasile Tomescu — redactor şef adjunct al revistei „Muzica", Maior Ferenc — profesor la Conservatorul „George Dima" din Cluj, dirijori de cor, învăţători, corişti.

Referindu-se la conţinutul pieselor aparţinînd compozitorilor maghiari din ţara noastră, vorbitorii au subliniat caracterul pozitiv, actual al tematicii, atrăgînd atenţia asupra faptului că unele texte sînt concepute abstract, convenţional, nereflectînd în măsură suficientă specificul vieţii noi pe care o trăieşte azi poporul romîn înfrăţit cu minorităţile naţionale în ţara noastră. Ei au recomandat autorilor de texte o mai puternică apropiere de preocupările şi aspiraţiile oamenilor muncii. În privinţa laturii muzicale, se impune o atenţie sporită îndeosebi în construcţia melodiei. Cîntecele trebuie să păstreze caracteristicile genului, să cucerească prin prospeţimea lor, atît pe executant cît şi pe auditor, să se adreseze sensibilităţii muzicale a publicului nostru actual, din ce în ce mai educat artistic, şi în acelaşi timp, să nu-şi piardă însuşirea de a putea fi îmbrăţişate de formaţiile de amatori.

Arătîndu-se că mişcarea muzicală de masă trebuie înţeleasă sub aspectul ei amplu, participanţii la discuţii au afirmat necesitatea dezvoltării unor genuri rămase în urmă cum sînt cîntece pentru copii, piese pentru fanfară, prelucrări de folclor pentru diferite

Ansamblul Secuiesc de Stat de Cîntece și Dansuri

formații vocale și instrumentale. Lipsa unor creații menite să satisfacă gustul artistic al publicului larg, să-l educe în spiritul vieții noi, facilitează promovarea unui repertoriu de o valoare artistică și educativă scăzută, necorespunzătoare (așa cum se poate constata, de pildă, în unele restaurante din regiune). O grijă deosebită trebuie acordată creșterii artistice a cadrelor de instructori, a învățătorilor, chemați să conducă activitatea muzicală în păturile largi, precum și tipăririi de îndrumări și manuale adecvate acesteia. Promovarea cîntecului de masă trebuie să se facă nu numai cu prilejuri festive ; în această privință se așteaptă ca primul exemplu să fie dat de către Ansamblul secuiesc de Stat, creat pentru a contribui la menținerea și înflorirea artei populare maghiare din această regiune și a realiza totodată educația patriotică și artistică a publicului.

Uniunea Compozitorilor din R.P.R. are căderea să atragă pe compozitori, îndeosebi pe cei din filiala Cluj și din cenaclul din Tg.-Mureș, pentru a răspunde nevoilor actuale ale mișcării artistice de amatori. Este necesară sprijinirea concursului inițiat în vederea dezvoltării cîntecului de masă, destinat corurilor din această regiune a țării (a se vedea mai jos detalii despre concurs). Radiodifuziunea — mai ales prin studioul regional, ale cărui posibilități de promovare a creației locale se află în plină creștere — are menirea să ajute permanent la răspîndirea acestui gen.

Participanții la consfătuire și-au exprimat convingerea că oamenii de muzică din patria noastră vor face totul pentru a înzestra viața muzicală din Regiunea Autonomă Maghiară cu cîntece de masă noi și valoroase, pentru a ridica nivelul acesteia pe o nouă treaptă.

V. T. și FR. W.

Pe plaiuri mărginene

S-au scurs 50 de ani de cînd, într-o zi din iarna anului 1908, tînărul învățător *Ion Tănase,* discipol al cunoscutului dascăl și compozitor înaintaș *Timotei Popovici,* colinda casele ciobanilor din Poiana Sibiului și se străduia să înjghebeze un cor care să cînte în graiul poporului suferința celor mulți, dragostea pentru natura înconjurătoare și turmele lor de oi, dorul de libertate și încrederea în viitor. Osteneala tînărului învățător dădu rod bogat. Curînd glasurile băcițelor și bacilor din Poiana, înmănunchiate într-o proaspătă formație artistică, începu să dea viață primului cor mixt din această comună de munte, a cărui faimă se răspîndi cu repeziciune în toată „mărginimea" (ținutul dintre apa Sebeșului și a Cibinului, locuit de crescători de oi și vite).

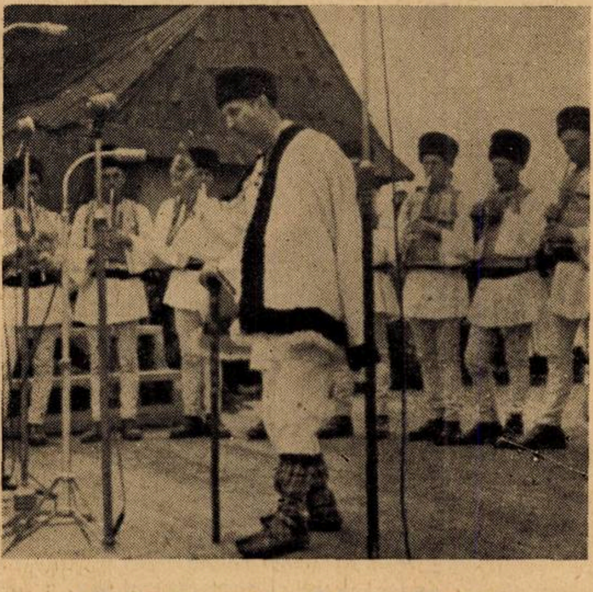
Poienarii prinseseră gustul muzicii și puțin mai tîrziu, în anul 1912, activității corului i se alătură și cea a fanfarei populare „Doina". Deși au avut de luptat cu condițiile vitrege ale regimului habsburgic, corul și fanfara reușesc să se mențină și să se dezvolte. Repertoriul corului cuprinzînd, pe lîngă unele creații ale clasicilor noștri, numeroase cîntece populare, își conturează din ce în ce mai clar un profil propriu, legat de ocupația de căpetenie a locuitorilor mărgineni : *oieritul.* Acest profil se întemeiază pe bogatul folclor ciobănesc.

În anul 1921, întemeietorul și primul dirijor al corului, învățătorul Ion Tănase este transferat la Sibiu iar din anul 1927, timp de peste trei decenii și pînă azi, corul din Poiana este condus de învățătorul *Gheorghe Bogdan,* care, ca și predecesorul său, a fost elev al aceluiași profesor — *Timotei Popovici.*

După 23 August 1944, o dată cu condițiile prielnice create mișcării artistice din țara noastră de puterea democrat-populară, corul din Poiana desfășoară o activitate remarcabilă. Prin participarea la întreceri, prin succesele obținute și prin înregistrările difuzate la radio, devine cunoscut și apreciat pe cuprinsul întregii țări. În anul 1950 ia parte la primul congres pe țară al căminelor culturale, care s-a ținut la București, și-și vede munca încununată de laurii izbînzii, cucerind premiul I. În anul 1951 ocupă locul al II-lea la concursul pe țară al formațiilor artistice de amatori iar mai tîrziu obține succese bine meritate la cel de-al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la București. Dirijorul corului, Gheorghe Bogdan poartă cu mîndrie pe piept „Ordinul Muncii" clasa a III-a. Corul a căpătat forțe noi și paralel cu îmbunătățirea repertoriului și a execuției și-a crescut, din mijlocul său, un număr de soliști. Azi este o reală și înaltă desfătare să vezi și să asculți, alături de oameni ce-au depășit 70 de ani, tineri și tinere, toți îmbrăcați în minunatele costume naționale, alcătuite cu fantezie și bun gust. Atenți și devotați cauzei ce slujesc, ei răspund baghetei dirijorului cu elan și disciplină exemplară.

Acest vrednic și fruntaș colectiv artistic de amatori, o dată cu sărbătorirea semicentenarului, are la

„Veteranul" corului — Ion Moldovan — primește „Ordinul Muncii"



Cîntărețul popular Felician Fărcașiu

Tînăra solistă Maria Bota este distinsă cu „Medalia Muncii"

Întemeietorul corului din Poiana — învățătorul pensionar Ion Tănase și actualul dirijor — Gheorghe Bogdan

dispoziția sa clădirea impunătoare a noului Cămin Cultural, cu scenă, sală de spectacole și cinematograf și cu încăperi suficiente pentru trebuințele culturale ale comunei.

*

Sîmbătă 27 septembrie, pornind din orașul Sebeș, pe o șosea ce șerpuiește peste dealuri înalte, delegația Uniunii Compozitorilor din R.P.R. împreună cu delegațiile altor instituții de cultură, parcurg cu autobusele drumul pînă la Săliște, apoi trec prin străvechile așezări omenești Galeș, Tilișca și Rod. Pretutindeni locuitorii și-au împodobit casele proaspăt văruite, cu covoare, flori și verdeață. Poiana, situată pe o culme de munte, ce depășește 1000 metri altitudine, a îmbrăcat haină de sărbătoare. Forfotesc pe străzi și în piața Căminului Cultural o mulțime de localnici și oaspeți veniți din regiunea Hunedoara și locuri mai depărtate. Sala căminului cultural este înțesată.

După cuvîntul de felicitare rostit de locțiitorul ministrului Învățămîntului și Culturii tov. *Constantin Prisnea,* de secretarul comitetului regional de partid — *David Lazăr* și de președintele comitetului executiv al Sfatului Popular Regional — *Dumitru Dejeu,* pentru merite deosebite în activitatea sa artistică, Corul căminului cultural din Poiana este decorat cu „Ordinul Muncii" clasa a II-a, iar întemeietorul său, învățătorul pensionar *Ion Tănase* cu „Ordinul Muncii" clasa a III-a. Sînt distinși cu „Ordinul Muncii" sau cu „Medalia Muncii" un număr mare de coriști aparținînd cîtorva generații, de la „veteranul" *Ion Moldovan,* care are 74 ani, pînă la tînăra și excelenta solistă, *Maria Bota.* Corul mai capătă în dar, din partea Ministerului Învățămîntului și Culturii, o plachetă comemorativă iar un număr de coriști primesc insigna „Evidențiat în munca culturală de masă".

Înfrîngîndu-și cu greu emoția, bătrînul învățător *Ion Tănase,* care acum o jumătate de veac a înjghebat primul nucleu al corului din Poiana, suie pe scena căminului, ca oaspete de onoare. Îl așteaptă, cu aceeași emoție, aproape 100 de coriști. Drept mulțumire Partidului și Guvernului pentru clipele fericite pe care le trăiește azi, octogenarul dirijor deschide concertul conducînd cu o remarcabilă vigoare și suplețe ***„Măreț pămînt al patriei iubite"*** de Ioan D. Chirescu. Iar ca un omagiu adus profesorului său, interpretează fragmente din ***„Iancu la Turda"*** de Timotei Popovici. Execuția acestei piese cu conținut revoluționar, a amintit coriștilor mai vîrstnici, începuturile corului, vechiul repertoriu, care oglindea suferințele poporului, protestul și lupta sa contra regimului de împilare al habsburgilor. Concertul continuă apoi sub conducerea actualului dirijor, învățătorul *Gheorghe Bogdan*. Bine întocmit, programul este axat pe cîntecul și jocul ciobănesc din mărginime, tezaur folcloric specific, ai cărui muguri înnoitori se dezvoltă din plin. Ciobanii din acest ținut cîntă din fluier (mai corect din „fluieră" sau din „trișcă"). Jocurile și cîntecele lor obișnuite sînt : *învîrtita, ardeleana, hațegana, rîureana, brîulețul* și *brîul poinăresc*. Dar cele preferate și mai caracteristice sînt *„jienele"* și *„tortoroiul"*. Jienele (unele învățate de ciobanii poienari de la cei din munții Jiului), ca și tortoroiul au un pregnant ritm binar, cu frecvente accente pe timpul al doilea, ceea ce imprimă jocului sau cîntecului ciobănesc o vigoare caracteristică. Strigăturile ce însoțesc aceste jocuri sînt executate de obicei în „canon" ; mai întîi de un solist apoi sînt reluate, în ritmul și cu accentele jocului, de toți dansatorii. Cîntecele și strigăturile oierilor mărgineni ne vorbesc despre dragostea lor de natură, de oi, de obiceiurile și portul lor.

Sub bagheta dirijorului *Gheorghe Bogdan*, corul, folosind un adevărat meșteșug „mărginean", ne-a redat trăsăturile folclorului local, atît de evidente în cunoscuta *„Jienească"* de Gh. Șoima, ritmul sprințar de joc din *„Bade ce pămînt te ține"* de *Aron Bogdan*, reușitele imitații de fluiere și strigăturile ciobănești din *„Rîureana"* de *Ion Muntean*. Apoi am ascultat *„Mult mă-ntreabă inima"* de *Ilie Micu* și *„Fata ardeleană"* de *Achim Stoia*, care s-au bucurat de o valoroasă interpretare. Punctul culminant al programului l-a constituit — fără îndoială — suita de cîntece ciobănești *„Pe plaiuri mărginene"*, aranjată de *Gh. Bogdan* și *I. Muntean*, din culegerile și prelucrările lor de folclor și ale lui *Gh. Șoima*, la execuția cărora și-a dat o contribuție substanțială *Echipa de fluierari din Jina* (comună ciobănească vecină cu Poiana, situată pe culmea Carpaților). Din comoara folclorului mărginean, suita înmănunchiază o seamă de cîntece și jocuri ciobănești, privind un moment important din viața oierilor : coborîrea oilor la vale, în preajma toamnei. Suita începe cu un solo doinit de fluier apoi este continuată de fluierari, soliști și cor. Sentimente triste se proiectează pe un fond de atașament pentru pădurea cu brazi.

Cîntece patriotice și de masă ca *„Steagul Partidului"* de *Matei Socor* și *„Sub al Păcii stindard"* de *Ioan D. Chirescu*, au fost executate cu însuflețire și forță de convingere, ca și *„Suita de dansuri populare"*, în care am admirat vigoarea și autenticitatea folclorului.

Aspect din timpul serbării

Brigada artistică a căminului cultural ne-a prezentat un program care, prin recitări, cîntece și jocuri ne-a redat povestea corului din Poiana, greutățile întîmpinate în vremurile trecute și înflorirea din anii puterii populare.

Cîntă, tu, Bota Maria
Tu, solista corului
Cîntăreața dorului,
Cîntă s-auzim cu toți
Cînd și cum s-a început
Corul nost' cel de demult.

În fața noului Cămin Cultural

Iar tînăra *Maria Bota*, cu vocea ei de o splendidă puritate și cu o frumoasă emisiune „normal-fiziologică" evocă în cîntul său, pe teme sau melodii populare, cei 50 de ani ai corului :

Intr-un sat de munte
Cu creste cărunte
Veneau nechemați
Femei și bărbați
Să cînte în cor
Frămîntați de dor,
Dor de libertate
În vremi întunecate...

Și depănînd firul poveștii, se ajunge la zilele noastre :

Vremea-ncet își toarce anii,
Gîndurile se-mplinesc
Și la noi în sat ciobanii
Viață nouă construiesc.

Brigada artistică pune un accent deosebit pe realizarea întovărăşirilor oierilor, pe construirea socialismului şi pe lupta pentru pace :

Cîntă astăzi mii de glasuri
Bucuria ce-o trăim :
Construim o ţară nouă
Şi pacea o întărim !

Subliniem cu satisfacţie că formaţia corală din Poiana, ca profil, organizare şi realizări, întruneşte calităţile tipice ale unui cor cu adevărat sătesc. Şi nu putem elogia îndeajuns pe cei 30 de fluierari din Jina cu fluiere lucrate din „inimă de prun“ de aceeaşi mînă a meşterului *Mitică Burtan* din Vaideeni (raionul Horezu), inelate în alamă şi bine acordate. Aceste fluiere imprimă execuţiei de ansamblu un ton cald, catifelat şi o admirabilă omogenitate. Fluierarii din Jina, sub conducerea ciobanului Vasile Dumitru, solistul echipei, cîntă de obicei în unison la aceeaşi înălţime de sunet. Uneori însă, utilizează în plus două fluiere mai mici, care cîntă la octava superioară (cu un sunet asemănător piculinei), alteori cîntă pe două voci în „imitaţie“ sau „canon“ (sau cum spun ei : „în dublă“).

Programul primei zile a sărbătoririi semicentenarului corului din Poiana credem că s-ar fi putut încheia cu producţiile artistice menţionate mai sus care *au constituit un tot armonios închegat*, întemeiat pe specificul poienăresc. Totuşi, partea a II-a a programului a cuprins şi variatele producţii ale *Orchestrei de estradă şi muzică populară a Sfatului Popular Regional Hunedoara*, incluzînd aproape 20 de numere, unele destul de reuşite, cum au fost cîntecele de folclor, unele producţii de ansamblu şi ale soliştilor.

*

A doua zi, duminică 28 septembrie, au continuat producţiile a peste 30 de echipe de coruri, fanfare, fluierari şi de dansuri populare, venite din regiunea Hunedoara şi împrejurimile Sibiului. A fost o serbare a cîntecului, a jocului şi a costumului naţional romînesc şi ale naţionalităţilor minoritare maghiare şi germane, un prilej de întrecere şi înfrăţire prin artă.

Pe o estradă construită în aer liber, în faţa a mii de spectatori, într-un cadru pitoresc s-au produs : Corul din *Poiana*, Echipa de fluierari din *Jina*, Echipa de dansuri din *Sîngătin*, Corul din *Sălişte*, Echipa de dansuri din *Ţebea*, Corul din *Haţeg*, Corul Trustului 4 Construcţii din *Hunedoara*, Echipa de dansuri din *Sulighete*, Echipa de dansuri din *Jelebint*, Corul din *Dobra*, Corul din *Săsciori*, Echipa de fluierari din *Şugag*, echipa de dansuri din *Ghelar*, Echipa de dansuri din *Ştramţ*, Corul din *Orăştie*, Corul clubului minier din *Vulcan*, Brigada artistică din *Simeria Veche*, Fanfara din *Apoldul de sus*, Echipa de dansuri săseşti din *Dobîrca*, Corul din *Alba Iulia*, Corul din *Galda de sus*, Echipa maghiară de dansuri din *Oiejdea*, Ansamblul Casei Raionale şi Fanfara din *Sebeş*, Echipa din *Petelca* etc.

Ar fi necesare multe pagini pentru înfăţişarea acestor *emoţionante* şi *instructive întreceri artistice*. Se cuvine totuşi să menţionăm la loc de cinste maturitatea vocilor şi excelenta interpretare realizate atît de vechiul cor din *Sălişte*, dirijat de *Aron Bogdan* cît şi de formaţia corală mai recentă a Trustului 4 Construcţii din *Hunedoara*, condusă de talentatul dirijor *Boris Cobasnian*.

Dintre solişti s-au relevat : cîntăreţul popular *Felician Fărcaşiu*, artist cu reale resurse vocale şi interpretative, îndrăgit de marea masă a auditorilor. De asemenea s-au evidenţiat *Maria Bota, Maria Prodan, Maria Ghişe* şi *Nicolae Şipoş* din Poiana şi *Marga Illés* din Hunedoara.

Mulţimea ascultătorilor a răsplătit cu ovaţii călduroase pe interpreţi.

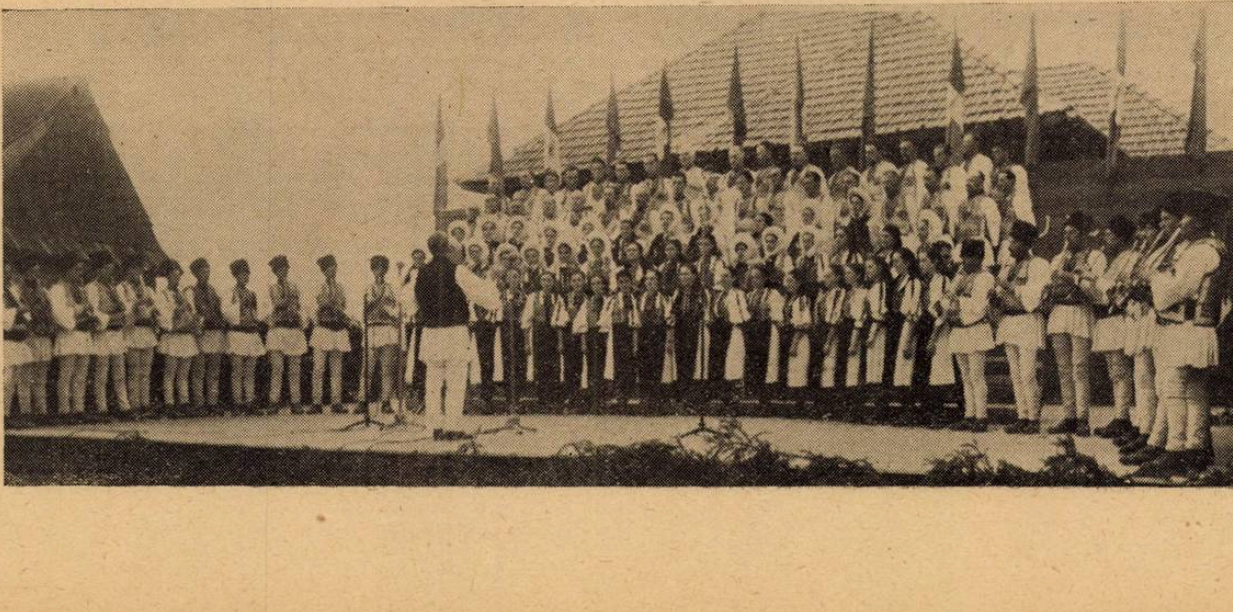
*

Privite în ansamblu, producţiile celei de-a doua zi a sărbătoririi din Poiana au fost bine organizate şi au prilejuit un valoros schimb de experienţe artistice.

Se impune relevarea cîtorva lipsuri :

1. Cîntecul de masă este mai slab reprezentat faţă de cîntecul popular şi de prelucrările de folclor.
2. Sînt slab reprezentaţi, în programele audiate, *clasicii şi înaintaşii* muzicii noastre corale : C. Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima, D. Kiriac, I. Vidu, I. Mureşianu, Gh. Cucu etc.
3. Aceleaşi observaţii cu privire la *cîntecele din ţările prietene.*
4. Se abuzează într-o mare măsură de *compoziţiile aparţinînd dirijorilor sau compozitorilor locali,* în detrimentul lucrărilor în adevăr valoroase, ale compozitorilor consacraţi.
5. Unele tarafuri şi-au modificat într-atît componenţa încît au devenit adevărate *jazzuri* (ca cel al echipei *de dansuri populare* din *Ţebea*, care are două saxofoane şi utilizează contrabasul numai prin lovire şi ciupire).
6. *Unii solişti vocali* caută să imite muzica orăşenească, cultă, depărtîndu-se de specificul caracteristic folclorului ce execută.

Alţii abuzează de intensităţi exagerate, dure sau „exploatează“ un „tremolo“, care se transformă într-o adevărată şi supărătoare „bătaie“ a vocii.



Corul din Poiana, fluierarii din Jina şi dirijorul Gh. Bogdan

7. Mulți conducători ai corurilor obișnuiesc formațiile lor cu o gestică lipsită de sens, cu desăvîrșire neprofesională, care nu poate suscita coriștilor un randament artistic superior.

*

În timpul mesei comune, în afară de reprezentantul Ministerului Învățămîntului și Culturii au adus salutul lor frățesc: delegatul corului „Ion Vidu" din Lugoj, al Corului din Chizătău, al regiunilor Pitești, Stalin, al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. ș.a.

Impunătoarele manifestări culturale prilejuite de semicentenarul Corului din Poiana și de inaugurarea noului local al Căminului Cultural din aceeași comună s-au încheiat duminică seară, cînd corurile reunite din Poiana, Săliște, Hunedoara, Săsciori, Orăștie și Dobra (cărora li s-a alăturat spontan o bună parte din asistența ce umplea piața Căminului Cultural), sub conducerea învățătorului Gheorghe Bogdan, cu o însuflețire și un entuziasm nețărmurit, au intonat cunoscutul și valorosul cîntec al lui Ioan D. Chirescu *„Măreț pămînt al patriei iubite"*.

Grup de coriste din Poiana

AL. COLFESCU

Festivalul „George Enescu" la Orașul Stalin...

Ca un ecou al evenimentelor muzicale desfășurate în Capitală, Festivalul Internațional George Enescu a prilejuit și în celelalte orașe ale țării o bogată serie de manifestări artistice.

Printre manifestările de acest gen se înscrie concertul din 24 septembrie al Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Orașul Stalin, care și-a inaugurat noua stagiune cu un *Festival Enescu*, sub conducerea lui Dinu Niculescu, cu concursul pianistului Dmitri Paperno (U.R.S.S.).

Laureat al recentului concurs George Enescu, precum și al Concursului Internațional de la Varșovia din 1950, tînărul artist sovietic ne-a făcut din nou dovada bogatelor sale resurse pianistice. Ceea ce se remarcă la el încă din primul moment, este sobrietatea și seriozitatea interpretării. Elev al eminentului pedagog sovietic Goldenveizer, Paperno posedă o prodigioasă tehnică pianistică, pe care însă nu o afișează în mod demonstrativ, cu ostentație, ci totdeauna preocupat de redarea conținutului muzicii. El ne-a dat o remarcabilă interpretare a Rapsodiei de Rahmaninov pe o temă de Paganini, pe care a cîntat-o cu multă siguranță și matură înțelegere a textului. Cele două Preludii de Rahmaninov, date în bis, ne-au dovedit, o dată mai mult, precizia și agilitatea jocului său pianistic.

Restul programului a fost consacrat creației enesciene. Atît Rapsodia II-a, cît mai cu seamă eroica Simfonie în mi bemol, s-au bucurat de o frumoasă realizare artistică. Piatră grea de încercare, dificila Simfonie (pe care puține orchestre din provincie se încumetă s-o cînte), a fost condusă cu mult elan și simțire aleasă. Temperament dinamic, cu o gestică frumoasă de o elegantă expresivitate, dirijorul Dinu Niculescu se impune prin fidela traducere a partiturii, căreia îi imprimă o bogată nuanțare și o judicioasă alegere a tempourilor.

Împreună cu colegul său, dirijorul George Petrescu, el duce o rodnică activitate de permanentă ridicare a nivelului orchestrei, de lărgire a repertoriului și îndeosebi de intensă promovare a creației romînești. Astfel, spicuind programele viitoare ale acestei stagiuni, întîlnim nume ca Skriabin, Bartók, Șostakovici, Ravel, Bruckner, Janácek, Reger, Hindemith, Mihalovici, Roussel, Stravinsky, iar din repertoriul romînesc figurează, printre altele: Simfonia de Castaldi, Simfonietta de Ion Dumitrescu, Poemul Patriei de Profeta, Simfonia III-a de Toduța ș.a.

Am regăsit orchestra din Orașul Stalin într-un simțitor progres. Destoinicul colectiv depune eforturi susținute pentru continua ridicare și îmbunătățire a calității muncii artistice, pentru a-și menține frumosul prestigiu de care se bucură.

Nu putem trece cu vederea prezentarea îngrijită a programului de sală, semnat de L. T. Teclu. Bogat ilustrat cu fotografii și reproduceri de manuscrise, caietul-program cuprinde un studiu, dedicat lui George Enescu.

M. LUCESCU

... și la Arad

La 4 octombrie a.c. orchestra simfonică a Filarmonicii din Arad și-a deschis cea de-a XI-a stagiune cu un program închinat în întregime creației enesciene. Festivalul a cuprins trei lucrări de tinerețe ale lui George Enescu: Simfonia I-a, Rapsodia I-a și Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8 în prima audiție.

Dirijorul Nicolae Brînzeu s-a dovedit un bun cunoscător al partiturii, reliefînd trăsăturile caracteristice ale muzicii lui Enescu. Simfonia I-a în Mi bemol major ne-a cucerit de la primele măsuri, de la expunerea primei teme. În caracterul ei eroic — dramatic din părțile extreme s-a integrat partea centrală — lentă și expresivă, nuanțată prin prețiosul aport al corzilor. În tălmăcirea simfoniei orchestra a urmat cu fidelitate indicațiile dirijorului stîrnind aplauzele publicului.

Interpretarea violoncelistului Radu Aldulescu a contribuit la popularizarea unei lucrări care s-a impus de la prima audiere. Uzînd de un fin dozaj dinamic, o bună mînuire a arcușului, un ton de bună calitate, dar mai ales, o aleasă sensibilitate în aprofundarea piesei, Radu Aldulescu a relevat întreaga frumusețe a Simfoniei concertante. La aceasta a contribuit și acompaniamentul orchestrei care, mai ales în momentele de pianissimo, a fuzionat cu solistul.

Concertul s-a încheiat cu Rapsodia romînă în La major. Din nefericire, aceasta a fost executată sub nivelul primelor două lucrări, deoarece s-au făcut simțite unele deficiențe de intonație care au diminuat expresivitatea, verva și coloritul orchestral.

Merită relevat programul de sală, cu conținut corespunzător și în condiții grafice ireproșabile, ca și cuvîntul introductiv rostit de V. Irimescu.

Deschizînd stagiunea de concerte cu această manifestare, colectivul filarmonicii arădane a înscris un succes în cinstea aniversării a unui deceniu de activitate.

REP.

RECENZII

„Enescu" de Andrei Tudor – Editura Muzicală 1958

Obiectivele esenţiale pe care cultura noastră nouă le urmăreşte în legătură cu moştenirea enesciană sînt legate pe de o parte de extinderea interesului şi preţuirii acesteia pînă în cele mai largi cercuri ale publicului din ţară şi de peste hotare, pe de altă parte de adîncirea continuă a drumului creator al lui Enescu, de tălmăcirea bogatului şi luminosului său mesaj artistic, a căilor de întruchipare a acestuia.

In ultimii ani, în cadrul Uniunii Compozitorilor, în presă, la radio, în săli publice s-a dezbătut viu şi s-a popularizat creaţia enesciană. Aceasta va îngădui fără îndoială apariţia unor lucrări de sinteză care să fixeze puternic locul marelui muzician în cultura romînească şi universală.

După două variante de monografii despre Enescu (una de proporţii restrînse apărută în Editura Societăţii pentru răspîndirea ştiinţei şi culturii, alta în limbile franceză, engleză, rusă scoasă de Editura în limbi străine), Andrei Tudor prezintă viaţa şi opera marelui nostru muzician în volumul sus menţionat, însumînd 124 pagini, apărut în zilele Festivalului. Este prima strădanie nouă de a privi cuprinzător aportul lui Enescu, de a-l considera sub lumina marii sale semnificaţii.

Sprijinindu-se pe cercetările recent apărute la noi despre viaţa şi creaţia enesciană, cartea lui A. Tudor nu urmăreşte încă o sinteză cu caracter ştiinţific aprofundat şi complex, ci are ca ţintă sarcina de strictă actualitate, de a îndruma publicul larg asupra principalelor capitole care au umplut activitatea acestui fiu de seamă al poporului nostru: Enescu compozitor, dirijor, violonist, pianist, profesor.

Prezentînd pe scurt copilăria şi formarea artistică a lui Enescu, A. Tudor subliniază două constante de preţ ale personalităţii sale: dragostea pentru oamenii şi meleagurile patriei sale şi dragostea pentru muzică. Ucenicia în artă a lui Enescu ne apare îngemănată cu ucenicia în viaţă, cartea relevînd cu claritate cadrul social-cultural în care s-a dezvoltat Enescu în ţară şi în străinătate. Dincolo de însemnătatea pur biografică, datele creşterii spirituale a lui Enescu, dominată de dragostea de ţară şi de muzica poporului său, determină şi explică realismul, umanismul, care răzbat adînc în opera sa componistică şi de interpret, fierbintele patriotism care-i însufleţea întreaga activitate. Rar obişnuita putere de asimilare a experienţei clasice de creaţie, spiritul de discernămînt, modestia, puterea de muncă au asigurat dobîndirea înaltei măiestrii creatoare a lui Enescu.

In acest spirit sînt înfăţişate în al doilea pătrar al cărţii, principalele din cele circa 40 de lucrări considerate de Enescu, prin prisma înaltei sale exigenţe, ca reprezentative pentru creaţia sa. Adesea, relevînd sensul înaintat de majoră valoare al creaţiei enesciene, luminat nu o dată de indicaţii programatice, făcînd menţiuni asupra realizării muzicale a lucrărilor, autorul cărţii insistă asupra concepţiei estetice progresiste ce se întrevede în procesul creator al lui Enescu. Sfîrşitul acestui capitol rezumă, printre aspiraţiile de creaţie ale muzicianului deduse din studiul operei şi din propriile-i gînduri exprimate în acest sens, următoarele: pătrunderea muzicii de un puternic „suflu de viaţă", întîietatea melodiei, elaborarea firească a celorlalte mijloace de expresie în afara „originalităţii cu orice preţ", atitudine creatoare, îndrăzneaţă faţă de folclor, neînduplecata exigenţă pentru propriile-i lucrări. Iată caracteristicile unui mare artist realist, iată tîlcul puternicei actualităţi, al forţei pilduitoare a operei lui Enescu.

Capitolul consacrat lui Enescu-interpret ne prezintă mai întîi cîteva trăsături ale concepţiei enesciene în acest sens: întruchiparea reală a fondului emotiv al lucrării, redarea esenţialului muzicii, renunţarea la virtuozitatea *în sine*, la tot ce este afectat, exterior, pătrunderea interpretării de o vie trăire sufletească.

Neobosita activitate dusă de Enescu în ţară a avut darul să înalţe interpretarea romînească pînă la culmi remarcabile determinînd pe acest tărîm o mare tradiţie. In străinătate, muzicianul s-a afirmat ca una dintre cele mai mari personalităţi, autorul cărţii considerînd că în veacul nostru am putea număra 2—3 muzicieni asemănători lui Enescu prin concepţia şi măiestria interpretării.

Prin arta sa Enescu a dat viaţă puternicelor sale sentimente patriotice, cîntînd pentru a alina suferinţele răniţilor în timpul primului război mondial, ducînd cu nobilă intenţie bucuria muzicii în nebăgate în seamă cercuri ale publicului. Prin manifestările ca interpret a întărit propriile mărturisiri de simpatie pentru poporul sovietic şi arta sa.

O seamă de referiri din carte atestă atitudinea democratică, conştiinţa socială a muzicianului care şi-a exprimat idealul înfăptuirii unor condiţii noi, de prosperitate materială şi spirituală a poporului, de libertate şi pace.

In încheierea cărţii, viaţa şi opera lui Enescu sînt privite în convergenţa lor cu simţămintele patriotice ale muzicianului: sprijinul dat muzicii naţionale, dragostea de ţară, dorinţa de a o revedea, neîmplinită din cauza plecării sale din viaţă.

Larga acţiune de adîncire şi popularizare a operei sale — reiese din finalul cărţii — este expresia preţuirii ce se aduce azi unuia din marii fii ai poporului nostru, care au militat pentru cultură şi progresul ţării şi al omenirii întregi.

*

Scrisă într-un stil curgător, limpede, presărat cu îndreptăţite momente de efuziune, volumul „Enescu" se adresează iubitorilor de cultură din cercurile largi, fiind în acelaşi timp trebuincios şi acelor care păşesc la adîncirea operei enesciene, ca o iniţiere de ansamblu. Fără a urmări o prezentare analitică sau o documentare riguroasă şi detaliată, cartea este sprijinită pe izvoare vii, cum sînt bogatele dări de cuvînt însuşi muzicianului, documente, ilustraţii, fragmente de manuscris, care o fac atractivă, convingătoare.

Cunoaşterea bogată pe care autorul o dovedeşte asupra drumului creator al lui Enescu, ne dă dreptul să pretindem, chiar într-un volum de caracterul acestuia, relevarea nu numai a *realizărilor* lui Enescu, a aspiraţiilor sale înalte, ci şi a frămîntărilor sale sufleteşti, a *luptei asidue* pentru făurirea concepţiei artistice şi a unei creaţii înaintate, dusă în condiţii adesea vitrege, într-o epocă în care înfruntarea dintre arta progresistă şi cea formalistă devine mereu mai acută. Triumful concepţiei înaintate în arta lui Enescu este fără îndoială rezultatul unor *eforturi creatoare,* sprijinite pe puternica legătură a muzicianului cu arta poporului său, cu tradiţiile luminoase ale moştenirii universale. Adîncirea acestui proces rămîne astfel datoria viitoarelor studii despre opera marelui nostru muzician. Sub acest aspect, volumul semnat de A. Tudor se înscrie ca o contribuţie iniţială de merit în munca plină de răspundere ce revine cercetătorilor noştri.

In anexă, se publică o binevenită cronologie enesciană alcătuită de Nicolae Missir precum şi alte date cu caracter documentar. Aci este necesară menţionarea următoarelor amănunte: Enescu a scris cadenţe şi la alte concerte de Mozart (nr. 4), Brahms; există unele mici erori în alcătuirea listei de opere precum şi în legendele fotografiilor.

Relevăm promptitudinea cu care Editura Muzicală a întîmpinat Festivalul scoţind acest volum, care s-a bucurat de o frumoasă prezentare grafică datorită lui Mircea Al. Costin.

V. TOMESCU

„Amintirile unui artist de operă" de George Niculescu-Basu (Editura Muzicală – 1958)

Un volum de peste 600 de pagini apărut în bune condiții grafice în „Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R." închide relatarea autobiografică sub formă de „amintiri" a vieții și muncii unuia dintre cei mai populari artiști ai Teatrului muzical din țara noastră. Cartea este o amplificare și o completare pînă la actualitatea imediată, a unui volum de „amintiri" apărut în anii anteriori celui de-al doilea război mondial.

O carte, și îndeosebi o carte de „amintiri", este un univers finit. O lume închisă definind sub toate aspectele pe făuritorul ei. Temperament, gust artistic, preferințe intelectuale și înclinări în viața de toate zilele, cultură profesională și cultură generală, voință și înfăptuire, aspirații și idealuri, toate acestea se reflectă în orice carte cu caracter memorialistic. De aceea, asemenea cărți trebuie citite fără nici un fel de „prejudecată" în privința cuprinsului lor. De aceea, orice comparații și raportări ale unor asemenea cărți la modelele cele mai reușite ale genului sînt inutile și inoperante. Personalitatea autorului rămîne egală cu ea însăși, definită o dată pentru totdeauna pentru cititor ca și pentru critică în paginile tipărite. Cu aceste rezerve ne îngăduim a arăta că în general „memoriile" sau „amintirile" au un scop educativ mărturisit sau nemărturisit. Ele tind să devină „exemplare" prin descrierea și analizarea unei experiențe, a unei vieți, a unor înfăptuiri deosebite în variate direcții ale activității umane. Din noianul de fapte, mai mult sau mai puțin încărcate de semnificație, din care este alcătuită viața, autorul unei asemenea cărți ar trebui să aleagă cu un gust și cu un discernămînt ascuțit numai pe acelea care au fost decisive și determinante în cariera sa. Desigur că asemenea principii, aplicate cu strictețe, pot duce la limitarea interesului unei asemenea cărți la sfera acelora care profesează aceeași activitate ca și autorul. Dar această îngustare nu înseamnă în același timp și o adîncire a problemelor profesionale și deci o sporire a valorii „exemplare"?

George Niculescu-Basu a năzuit în primul rînd să-și povestească viața miilor de spectatori care i-au admirat în decurs de decenii arta. El n-a avut în vedere că relatările sale pot constitui un aliment spiritual pentru generațiile de artiști care-i vor succeda.

Masei admiratorilor săi și a iubitorilor de operă el le-a oferit laolaltă cu „amintirile" sale și o bogată colecție de anecdote neselectate din istoria frămîntată a vieții muzicale din țara noastră și din alte părți ale lumii. Multe din aceste anecdote nu oglindesc totdeauna bunul gust și respectul față de cuvîntul tipărit. Să amintim în treacăt relatarea incidentului dintre dirijorul italian Mugnone și flautistul cu stomacul deranjat (pag. 423) sau farsa făcută caracalenilor de actorul Corcoveanu (pag. 171). Descrieri de chefuri, zugrăvirea unor figuri de boemi din perioada cînd teatrul nostru își ducea o existență întîmplătoare, pot interesa desigur o categorie de cititori destul de largă, dar ele nu măresc ci dimpotrivă sărăcesc prestigiul muncii artistice.

Recunoscînd dreptul artistului la bucuriile comune ale vieții, nu putem totuși să ascundem mărturisirea că din relatarea atîtor chefuri, „șotii" și farse, povestite adesea cu incontestabil talent literar, se degajă imaginea unei vieți vesele și ușuratece care nu corespunde deloc imensei energii și marelui devotament pe care le reprezintă viața unui artist veritabil, de tipul lui George Niculescu-Basu. Furat de „amintirile" sale, povestite adesea cu o pană scriitoricească ce amintește pe alocuri de sinceritatea altui brăilean celebru, Panait Istrati, vestitul nostru cîntăreț contribuie fără să vrea la întreținerea unei false imagini asupra muncii artistului interpret. Și munca lui George Niculescu-Basu impune stima și respectul tuturor celor ce i-au urmărit cariera bogată și furtunoasă, începută pe scenele improvizate ale trupelor de operetă romînești și continuată în teatrele de operă prestigioase ale Italiei și Austriei. Debutînd în teatrul muzical ca un talent intuitiv, George Niculescu-Basu năzuiește către o cultură profesională serioasă și își propune idealul de a deveni un artist instruit la izvoarele uneia dintre cele mai bune școli vocale, cea italiană. El izbutește să-și înfăptuiască visurile artistice și cunoaște succesul cîntărețului de operă la Milano, Parma, Bologna, Lisabona, Viena, Cairo înainte ca o muncă devotată de cîteva decenii pe scena Operei naționale să-l consacre ca pe unul dintre neuitații creatori ai unor roluri ca Mefistofeles din opera cu același nume de Boito, ca Mefisto din „Faust"-ul lui Gounod, ca Figaro, Osmin și Sarastro din repertoriul mozartian, ca Ochs von Lerchenau din „Cavalerul rozelor", ca Pogner din „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" și multe altele încă.

Stăpîn pe mai multe stiluri, de la acel „bel canto" italian deprins de la sursa lui tradițională, pînă la stilul mozartian, wagnerian, musorgskian, Niculescu-Basu n-a ezitat să-și valorifice talentul scenic și muzical în operetele lui Strauss și Lehar, dovedind prin amploarea registrului său vocal și scenic o rară putere de adaptare la o atare varietate de genuri și stiluri. Eram deci îndreptățiți a aștepta de la cartea sa de „amintiri", comunicarea, într-o mai mare măsură decît a făcut-o, a unui veritabil tezaur de experiențe artistice, de observații asupra gîndirii artistice a marilor actori și dirijori, cîntăreți și cîntărețe pe care a avut prilejul să-i cunoască și să-i asculte. Ne-ar fi interesat metoda de lucru și principiile pedagogice ale profesorilor săi italieni Vittorio Podesti, Carlo Ragni și Giuseppe Danza și indicațiile pe care i le-a dat marele cîntăreț romîn wagnerian Popovici-Bayreuth. Și, în primul rînd, ne-ar fi interesat ca remarcabilul nostru cîntăreț să ne comunice propria sa metodă de lucru, modul cum își făurea și trăia rolul pe scenă, problemele de artă care l-au preocupat de-a lungul unor ani rodnici în realizări. Și totuși, așa cum a fost scrisă, cartea cu amintiri a lui G. Niculescu-Basu este o valoroasă contribuție la cunoașterea trecutului nostru muzical. Din noianul de fapte, de o semnificație inegală, se desprind chiar pentru cel mai exigent cititor imensul drum parcurs de arta interpretativă romînească în decursul ultimelor decenii și mai ales saltul uriaș realizat în anii regimului de democrație populară. Evocînd lamentabila „căruță cu paiațe" care era teatrul nostru pe la sfîrșitul veacului trecut, însemnînd cu meticulozitate numele celor mai modești pionieri ai teatrului de operă și operetă, autorul ne ajută să înțelegem calea întortochiată a progresului nostru artistic, căruia anii următori eliberării i-au dat un uriaș impuls trasîndu-i linia unei uimitoare evoluții.

V. CRISTIAN

CONCURSURI

Concurs de cîntece de masă şi cantate

Cu sprijinul Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Regiunii Autonome Maghiare, Casa Regională a Creaţiei Populare, Ansamblul Secuiesc de cîntece şi dansuri şi Filarmonica de Stat Tîrgu-Mureş organizează, în cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării patriei noastre, un concurs pentru crearea de cantate şi cîntece de masă cu conţinut patriotic, revoluţionar, despre Partid şi viaţa oamenilor muncii.

Cîntecele de masă trebuie create în aşa fel, încît să poată intra în repertoriul corurilor de amatori.

Termenul de depunere a lucrărilor este următorul : cîntece de masă : 1 martie 1959 ; cantate : 1 mai 1959.

Compoziţiile se vor depune într-un exemplar la sediul Casei Regionale a Creaţiei Populare, Tîrgu-Mureş, Piaţa Eroilor Sovietici nr. 1.

Pentru compoziţiile cîntecelor de masă şi pentru cantate cu acompaniament de orchestră se va anexa şi partitura de pian.

Premiile :

Cantate : premiul I 16 000 Lei, text 3 000 lei ; premiul II 12 000 lei, text 2 500 lei.

Cîntece de masă : premiul I 3 000 lei, text 2 000 lei ; premiul II 2 000 lei, text 1 500 lei ; premiul III 1 500 lei, text 1 000 lei.

Compoziţiile premiate vor fi prezentate în primă audiţie în cadrul concertului festiv al Ansamblului Secuiesc de Cîntece şi Dansuri, care va avea loc la 23 August 1959.

Compoziţiile nepremiate, însă considerate ca valoroase, vor fi achiziţionate.

Concurs de creaţie muzicală pe tema „Pace şi Prietenie"

Comitetul de Radiodifuziune şi Televiziune din R.P.R. instituie un Concurs Naţional de creaţie muzicală pe tema „Pace şi Prietenie".

Lucrările muzicale prezentate la concurs vor trebui să servească, prin conţinutul lor, cauza păcii, prieteniei între popoare şi progresului şi să corespundă unui cît mai înalt nivel artistic.

Din lucrările premiate la acest concurs naţional, Comitetul de Radiodifuziune şi Televiziune va alcătui emisiuni muzicale speciale, cu care se va prezenta la Concursul Internaţional pentru cele mai bune emisiuni muzicale radiofonice, consacrate cauzei păcii şi prieteniei între popoare, concurs organizat de O.I.R. (Organizaţia Internaţională de Radiodifuziune) în anul 1959.

La Concursul Naţional se pot prezenta lucrări vocal-simfonice, cîntece pentru cor şi muzică uşoară.

Lucrările vocal-simfonice se vor prezenta în partiţiune de orchestră.

Cîntecele pot fi prezentate în una din următoarele forme : cor mixt sau bărbătesc cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian sau orchestră. Cîntecele pentru copii în aranjament la 2 sau 3 voci egale, cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian. Cîntecele de muzică uşoară vor fi prezentate : voce şi pian sau în partitură orchestrală pentru diferite tipuri de orchestră de muzică uşoară.

Pentru acest concurs s-au instituit următoarele premii :

A. — *Pentru cîntece (cîntece de masă şi muzică uşoară)*

Un premiu I de lei 4.000 pentru muzică şi lei 4.000 pentru text.

Un premiu II de lei 3.000 pentru muzică şi lei 3.000 pentru text.

Un premiu III de lei 2.000 pentru muzică şi lei 2.000 pentru text.

Trei menţiuni a 1.000 lei pentru muzică şi trei menţiuni a 1.000 lei pentru text.

B. — *Pentru cantată sau suită vocal-simfonică*

Premiul I 12.000 lei muzica — 6.000 lei pentru text.
Premiul II 9.000 lei muzica — 4.500 lei pentru text.
Premiul III 7.000 lei muzica — 3.500 lei pentru text.

Trei menţiuni a 3.000 lei pentru muzică şi trei menţiuni a 1.500 lei pentru text.

În afara lucrărilor achiziţionate şi premiate, Radio-Televiziunea Romînă va achiziţiona lucrările apreciate ca bune de difuzat în programele de radio.

Lucrările respinse nu se vor înapoia autorilor.

Lucrările vor fi examinate de un juriu alcătuit din fruntaşi ai muzicii romîneşti.

Participanţii la Concurs vor trebui să prezinte lucrările pînă la data de 31 ianuarie 1959, cînd concursul se închide.

Nu pot intra în concurs decît creaţii proprii ale compozitorilor (nu prelucrări şi nici lucrări difuzate, tipărite sau prezentate la alte concursuri ; de asemenea nici melodii neacompaniate, texte fără muzică sau muzică fără text).

Lucrările înaintate vor purta, alături de titlu, un Motto şi vor fi însoţite de un plic închis pe care se va scrie Motto-ul respectiv, avînd înăuntru numele şi adresa compozitorului şi poetului. Textele vor fi înaintate în 3 exemplare, de preferinţă scrise la maşină.

Pentru orice informaţie în legătură cu concursul se pot cere lămuriri la telefon 16.20.80 — interior 211 între orele 11 şi 14 sau în scris pe adresa Comitetului de Radiodifuziune şi Televiziune, Bucureşti căsuţa poştală nr. 111 — „PENTRU CONCURSUL MUZICAL".

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale

OPERĂ

Paul Constantinescu : „O noapte furtunoasă“, reducţie pentru voce şi pian.
96 pag. lei 40

MUZICĂ DE CAMERĂ

Alfred Mendelsohn : Cvartet de coarde nr. 3.
Partitura, format de buzunar, 64 pag. lei 20
Ştimele, 4×14 pag. lei 44

Theodor Grigoriu : „Pe Argeş în sus“, suită pentru cvartet de coarde.
Partitura, format de buzunar, 60 pag. lei 19
Ştimele, 4×16 pag. lei 44

MUZICOLOGIE, DIDACTICE, MONOGRAFII

Vasile Tomescu : Alfonso Castaldi. Cu un studiu despre pictura sa de Mihail A. Mitache.
272 pag. lei 12

Dimitrie Dinicu : Concerte pentru violoncel. Analiză şi interpretare.
128 pag. lei 26

Eugen Pricope : Ludwig van Beethoven.
280 pag. lei 11

Gavriil Musicescu. Opere alese. Ediţie îngrijită de prof. George Breazul.
252 pag. lei 60

CORURI

* * * Cîntece şi coruri pentru copii. Colecţie alcătuită şi îngrijită de Titus Moisescu. Cuvînt introductiv de prof. George Breazul.
56 pag. lei 15

George Derieţeanu : Doină şi Ardeleană, cor mixt, versuri de Alex. Andriţoiu.
8 pag. lei 4

H. Schwartzman : Calea cea adevărată, cor mixt cu solo, versuri de Radu Mihai.
4 pag. lei 2

Ion Croitoru : Fusul, cor mixt. Versuri populare.
6 pag. lei 3

Marcu Boris : Măi, dorule, măi... Cor mixt. Versuri de Gh. Gheorghe.
6 pag. lei 3

Gh. Bazavan : Căluşul Oltenesc, cor mixt. Versuri populare.
12 pag. lei 6

MICI PIESE INSTRUMENTALE

M. Eisikovits : 30 mici piese pentru pian.
36 pag. lei 18

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

Beethoven : Romanţă pentru vioară şi pian, op. 50 (în Fa major). Ediţie îngrijită de prof. Ionel Geantă.
12 pag. lei 7,50

Beethoven : Romanţă pentru vioară şi pian, op. 40 (Sol major). Ediţie îngrijită de prof. Ionel Geantă.
6 pag. lei 6

Beethoven : Sonata pentru pian nr. 19, op. 49 nr. 1 (sol minor). Ediţie revăzută de prof. Ovid. Drimba.
8 pag. lei 7

Beethoven : Sonata pentru pian nr. 20, op. 49 nr. 2 (Sol major). Ediţie revăzută de prof. Ovid Drimba.
8 pag. lei 7

Beethoven : Menuet pentru vioară cu acompaniament de pian (Sol major). Ediţie îngrijită de prof. Ionel Geantă.
6 pag. lei 5

Mozart : Rondo pentru vioară şi pian. Ediţie revăzută de prof. Ionel Geantă.
16 pag. lei 9

Mozart : Sonata pentru pian (Do major) K.V. 545. Ediţie îngrijită de prof. Ovid Drimba.
8 pag. lei 7

Haydn : Sonata pentru pian (Do major). Ediţie îngrijită de prof. Ovid Drimba.
12 pag. lei 9

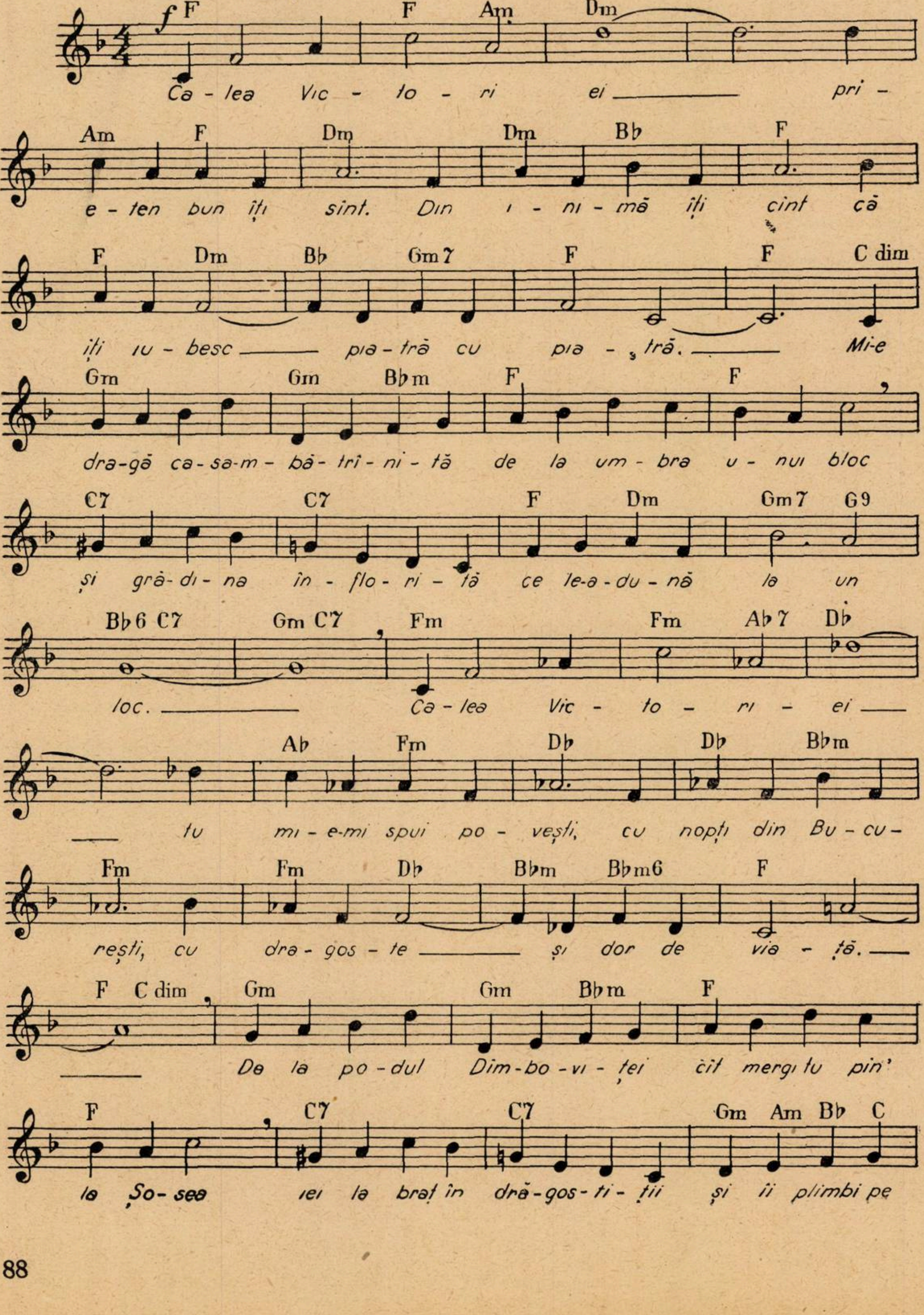
MUZICĂ DISTRACTIVĂ

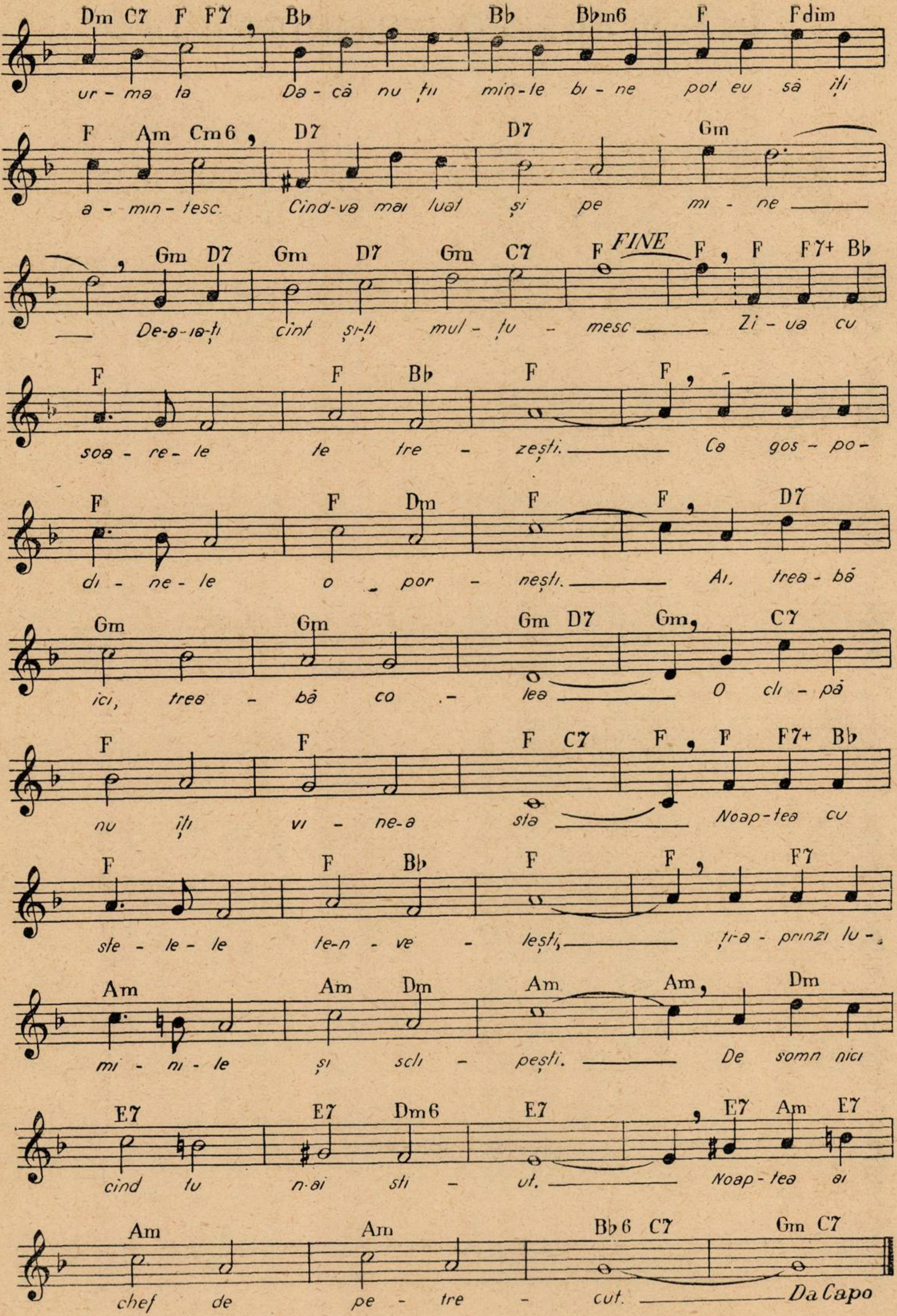
Marius Mihail : Aştept mereu, slow-fox. Versuri de Marius Mihail.
4 pag. lei 2

CALEA VICTORIEI

Versuri și Muzica
ION VASILESCU

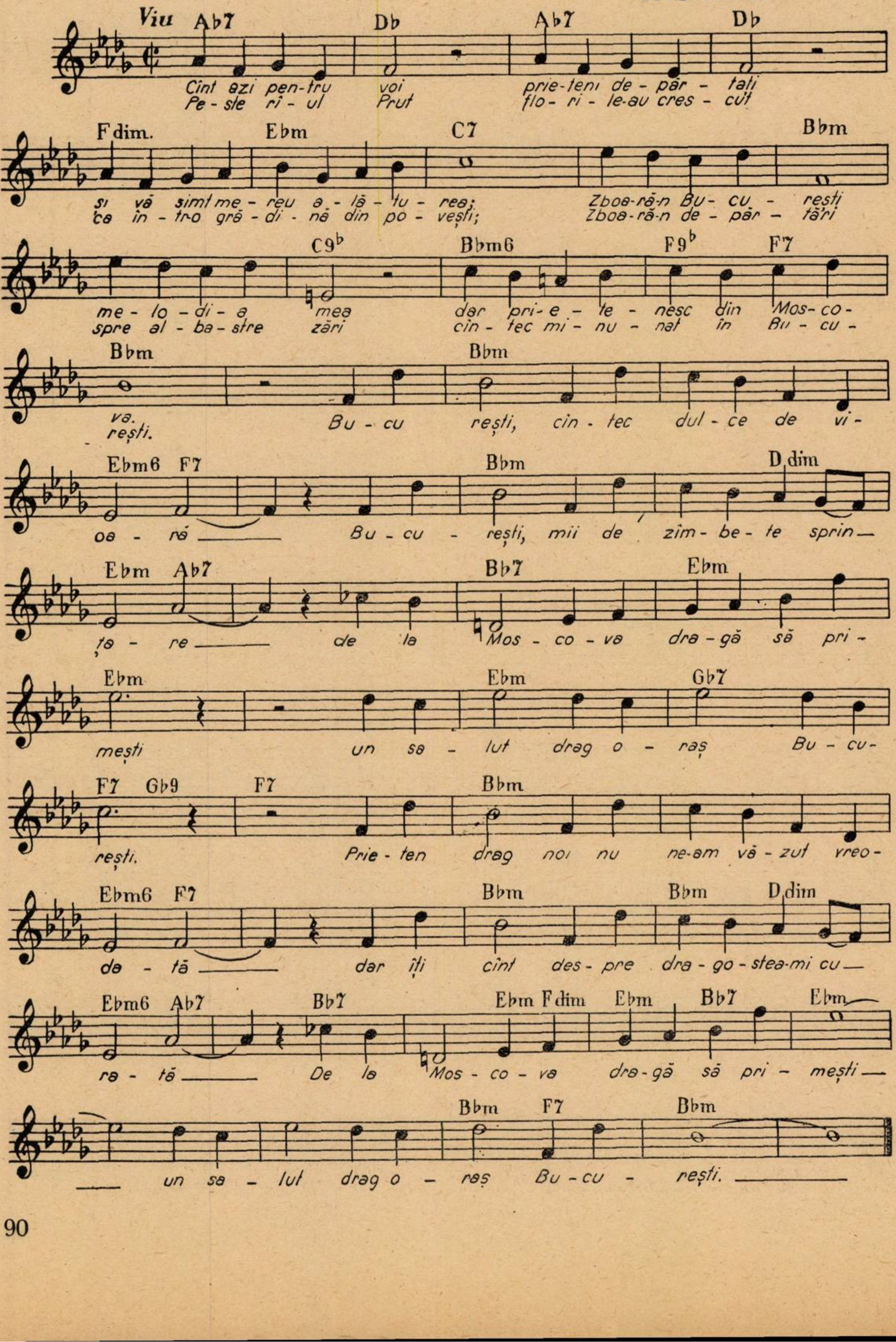
Tempo de marș


f
F F Am Dm
Ca - lea Vic - to - ri ei pri -
Am F Dm Dm Bb F
e - ten bun îți sînt. Din i - ni - mă îți cînt că
F Dm Bb Gm7 F F C dim
îți iu - besc pia - tră cu pia - tră. Mi-e
Gm Gm Bbm F F
dra - gă ca - sa - m - bă - trî - ni - tă de la um - bra u - nui bloc
C7 C7 F Dm Gm7 G9
și gră - di - na în - flo - ri - tă ce le-a - du - nă la un
Bb6 C7 Gm C7 Fm Fm Ab7 Db
loc. Ca - lea Vic - to - ri - ei
Ab Fm Db Db Bbm
tu mi - e-mi spui po - vești, cu nopți din Bu - cu -
Fm Fm Db Bbm Bbm6 F
rești, cu dra - gos - te și dor de via - ță.
F C dim Gm Gm Bbm F
De la po - dul Dîm - bo - vi - ței cît mergi tu pin'
F C7 C7 Gm Am Bb C
la Șo - sea iei la braț în dră - gos - ti - ții și îi plimbi pe


Dm C7 F F7 Bb Bb Bbm6 F Fdim
ur - ma ta Da - că nu ți min - te bi - ne pot eu să îți
F Am Cm6 D7 D7 Gm
a - min - tesc. Cînd-va mai luat și pe mi - ne
Gm D7 Gm D7 Gm C7 F FINE F F F7+ Bb
De-a-ia-ți cînt și-ți mul - țu - mesc Zi - ua cu
F F Bb F F
soa - re - le te tre - zești. Ca gos - po -
F F Dm F F D7
di - ne - le o por - nești. Ai trea - bă
Gm Gm Gm D7 Gm C7
ici, trea - bă co - lea O cli - pă
F F F C7 F F F7+ Bb
nu îți vi - ne-a sta Noap-tea cu
F F Bb F F F7
ste - le - le te-n - ve - lești, ți-a - prinzi lu -
Am Am Dm Am Am Dm
mi - ni - le și sci - pești. De somn nici
E7 E7 Dm6 E7 E7 Am E7
cînd tu n-ai sti - ut. Noap - tea ai
Am Am Bb6 C7 Gm C7
chef de pe - tre - cut. Da Capo

CÎNTEC PENTRU PRIETENII DIN BUCUREȘTI

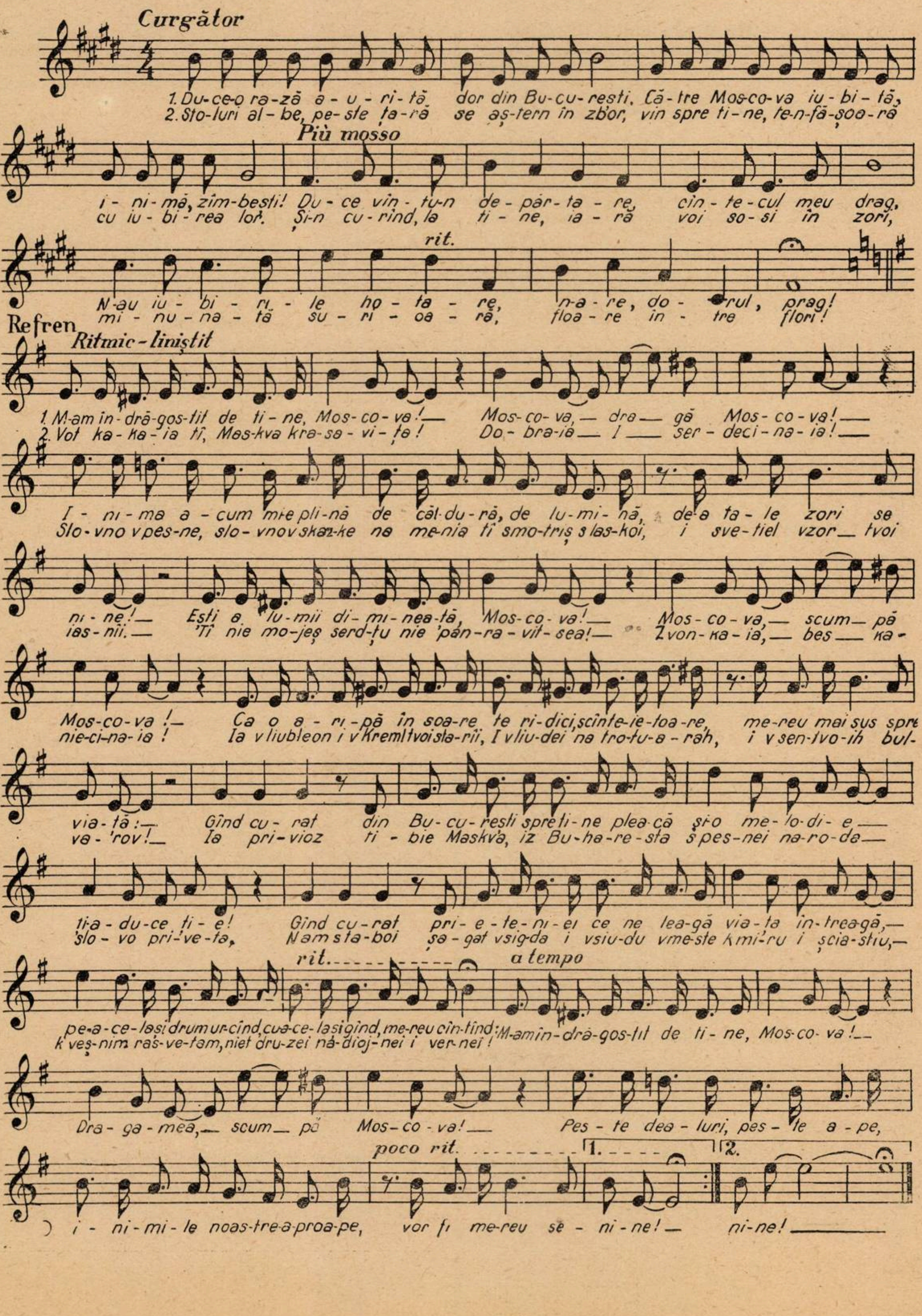
Muzica
TABACINIKOV


Viu
Ab7 Db Ab7 Db
Cînt azi pen-tru voi prie-teni de - păr - tați
Pe - ste ri - ul Prut flo- ri - le-au cres - cut
Fdim. Ebm C7 Bbm
și vă simt me - reu a - lă - tu - rea; Zboa-ră-n Bu - cu - rești
ce în - tr-o gră - di - nă din po - vești; Zboa-ră-n de - păr - tări
C9b Bbm6 F9b F7
me - lo - di - a mea dar pri - e - te - nesc din Mos - co -
spre al - ba - stre zări cîn - tec mi - nu - nat în Bu - cu -
Bbm Bbm
va.
rești.
Bu - cu rești, cîn - tec dul - ce de vi -
Ebm6 F7 Bbm D dim
oa - ră Bu - cu - rești, mii de zîm - be - te sprin -
Ebm Ab7 Bb7 Ebm
te - re de la Mos - co - va dra - gă să pri -
Ebm Ebm Gb7
mești un sa - lut drag o - raș Bu - cu -
F7 Gb9 F7 Bbm
rești. Prie - ten drag noi nu ne-am vă - zut vreo -
Ebm6 F7 Bbm Bbm D dim
da - tă dar îți cînt des - pre dra - go - stea-mi cu -
Ebm6 Ab7 Bb7 Ebm Fdim Ebm Bb7 Ebm
ra - tă De la Mos - co - va dra - gă să pri - mești
Bbm F7 Bbm
un sa - lut drag o - raș Bu - cu - rești.

M-AM ÎNDRĂGOSTIT DE TINE, MOSCOVA!

Versuri:
MIHAI THEODORESCU

Muzica:
ELLY ROMAN


Curgător
1. Du-ce-o ra-ză a-u-ri-tă dor din Bu-cu-resti. Că-tre Mos-co-va iu-bi-tă,
2. Sto-luri al-be, pe-ste ța-ră se aș-tern în zbor, vin spre ti-ne, te-n-fă-șoa-ră
Più mosso
i-ni-mă, zîm-besti! Du-ce vîn-tu-n de-păr-ta-re, cîn-te-cul meu drag,
cu iu-bi-rea lor. Și-n cu-rînd, la ti-ne, ia-ră voi so-si în zori,
rit.
N-au iu-bi-ri-le ho-ta-re, n-a-re, do-rul, prag!
mi-nu-na-tă su-ri-oa-ră, floa-re în-tre flori!
Refren
Ritmic-liniștit
1. M-am în-dră-gos-tit de ti-ne, Mos-co-va! — Mos-co-va, — dra — gă Mos-co-va! —
2. Vot ka-ka-ia tî, Mas-kva kra-sa-vi-ța! Do-bra-ia — I — ser-deci-na-ia! —
I-ni-ma a-cum mi-e pli-nă de căl-du-ră, de lu-mi-nă, de-a ta-le zori se
Slo-vno v pes-ne, slo-vno v skaz-ke na me-nia tî smo-triș s las-koi, i sve-tiel vzor — tvoi
ni-ne! — Esti a lu-mii di-mi-nea-tă, Mos-co-va! — Mos-co-va, — scum — pă
ias-nîi. — 'Tî nie mo-jeș serd-țu nie 'pan-ra-vit-sea! — Zvon-ka-ia, — bes — ka-
Mos-co-va! — Ca o a-ri-pă în soa-re te ri-dici, scîn-te-ie-toa-re, me-reu mai sus spre
nie-ci-na-ia! Ia v liubleon i v Kreml tvoi sla-rîi, I v liu-dei na tro-tu-a-rah, i v sen-tvo-ih bul-
via-ță: — Gînd cu-rat din Bu-cu-resti spre ti-ne plea-că și-o me-lo-di-e —
va-'rov! — Ia pri-vioz ti-bie Maskva, iz Bu-ha-re-sta s pes-nei na-ro-da —
ți-a-du-ce ți-e! Gînd cu-rat pri-e-te-ni-ei ce ne lea-gă via-ța în-trea-gă, —
'slo-vo pri-ve-ta, Nam sta-boi șa-gat vsig-da i vsiu-du vme-ste k mi-ru i ș cia-stiu, —
rit.
a tempo
pe-a-ce-lași drum ur-cînd, cu-a-ce-lași gînd, me-reu cîn-tînd: M-am în-dră-gos-tit de ti-ne, Mos-co-va! —
k veș-nim ras-ve-tam, niet dru-zei na-dioj-nei i ver-nei!
Dra-ga-mea, — scum — pă Mos-co-va! — Pes-te dea-luri, pes-te a-pe,
poco rit.
1.
2.
i-ni-mi-le noas-tre-a-proa-pe, vor fi me-reu se-ni-ne! — ni-ne! —

Cuprinsul

Ziua Marii Revoluții (pag. 1)

Telegrama Uniunii Compozitorilor din R.P.R. către Uniunea Compozitorilor Sovietici (pag. 2)

Cuvîntul tovarășului Chivu Stoica la recepția în cinstea participanților la Concursul și Festivalul „George Enescu" (pag. 3)

V. Tomescu
Semnificația Festivalului și Concursului „George Enescu" în perpectiva dezvoltării muzicii noastre (pag. 4)

De la Uniunea Compozitorilor (pag. 7)

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Radu Paladi
Însemnări despre „Zilele culturii romînești" în R.S.S. Ucraineană (pag. 8)

INVAȚIND LA ȘCOALA SOVIETICĂ

Laurențiu Profeta
Impresii de neuitat (pag. 9)

Theodor Grigoriu
Un an bogat (pag. 10)

Ana Frost
Concertele prieteniei (pag. 11)

Manifestări la Uniunea Compozitorilor închinate prieteniei romîno-sovietice (pag. 13)

V. Cristian
Un prețios mijloc de cunoaștere a problemelor muzicii sovietice (pag. 14)

Dinu Stelian
Pe scene sovietice (pag. 16)

Note din U.R.S.S. (pag. 18)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Diamandi Gheciu
Despre accesibilitatea în muzică (pag. 19)

J.-V. Pandelescu
Repertoriul — element de bază în activitatea filarmonicilor (pag. 23)

Hilda Jerea
Unde ne aflăm cu cîntecul de masă? (pag. 28)

LUCRARI ROMÎNEȘTI

PREMIERĂ LA T.O.B.

Mariana Dumitrescu
„La piață" de Mihail Jora (pag. 32)

A. Porfetye
Concertul pentru vioară și orchestră de Paul Constantinescu (pag. 35)

CONCURSUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"

Ne vorbesc oaspeții : ...despre Sonata a III-a pentru vioară și pian și despre concursul de vioară (pag. 36) ; ...și despre concursul de pian (pag. 38) ; Concursul de vioară — *Garabet Avachian* — (pag. 40) ; Concursul de pian — *Cella Delavrancea* — (pag. 43) ; Concertul laureaților — *Ada Brumaru* — (pag. 45) ; Varietate și unitate în interpretarea Suitei op. 10 de George Enescu — *Ștefan Niculescu* — (pag. 47) ; Alte lucrări contemporane la concursul de pian — *Arminiu Cassvan* — (pag. 49) ; Piese contemporane la concursul de vioară — *Mihai Rădulescu* — (pag. 50).

FESTIVALUL

Tălmăcirea muzicii enesciene — *François Schapira* — (pag. 52) ; Muzică romînească — *V. Tomescu* — (pag. 54) ; Muzică contemporană — *Fr. Wanek* — (pag. 56) ; Violoniști — *J.-V. Pandelescu* — (pag. 59) ; Pianiști — *Alfred Hoffman* — (pag. 62). Figuri de muzicieni oaspeți : David Oistrah — *Mihai Rădulescu* — (pag. 65) ; Yehudi Menuhin — *Dan Spătaru* — (pag. 66) ; Sir John Barbirolli — *Edgar Elian* — (pag. 70) ; Nadia Boulanger — *R. A.* — (pag. 72).

DE PESTE HOTARE

Despre dezvoltarea școlii muzicale în Grecia — *Andreas Neseritis* — (pag. 74) ; Avîntul vieții muzicale în China — *I. Luca* — (pag. 76).

VIAȚA MUZICALĂ IN REGIUNILE PATRIEI

Înflorirea mișcării muzicale în Regiunea Autonomă Maghiară — *V. T.* și *Fr. W.* — (pag. 78) ; Pe plaiuri mărginene — *Al. Colfescu* — (pag. 79) ; Festivalul „George Enescu" la Orașul Stalin... — *Mircea Lucescu* — ...și la Arad — *(Rep.)* — (pag. 83).

RECENZII

„Enescu" de Andrei Tudor — *V. Tomescu* — (pag. 84) ; „Amintirile unui artist de operă" de George Niculescu-Basu — *V. Cristian* — (pag. 85).

CONCURSURI

Concurs de cîntece de masă și cantate (pag. 86) ; Concurs de creație muzicală pe tema „Pace și Prietenie" (pag. 86).

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale (pag. 87)

Calea Victoriei — versuri și muzica de *Ion Vasilescu* (pag. 88)

Cîntec pentru prietenii din București — muzica de *Tabacinikov* (pag. 90)

M-am îndrăgostit de tine, Moscova — muzica de *Elly Roman* (pag. 91)

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *Tiberiu Alexandru*, *George Breazul*, *Vasile Cristian*, *Liviu Rusu*, *Andrei Tudor*, *Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

BIBLIOTECA „ASTRA"

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI INVAŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str Lipscani, 20

Telefoane:
15.21.19
15.78.32

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, str. Brezoianu nr. 23—25, c. 3636

Preţul lei 10

MUZIKA

12

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul VIII decembrie 12/1958

Cîntare mai înaltă, mai fierbinte vieţii noi

Chemare către muzicienii patriei noastre

Dragi tovarăşi,

Harnicul nostru popor se pregăteşte să întîmpine un deceniu şi jumătate de la eliberarea patriei de sub jugul fascist. Aşa cum sublinia recent tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej în expunerea făcută la şedinţa plenară a C.C. al P.M.R. din 26—28 noiembrie a.c., marile înfăptuiri în toate ramurile vieţii economice şi social-culturale ale oamenilor muncii conduşi de partid, chezăşuiesc mersul mereu înainte al ţării noastre, dezvoltarea ei ascendentă pe drumul construirii socialismului.

Păşind hotărît pe calea slujirii operei de construire a societăţii socialiste, muzica noastră nouă a înflorit în aceşti ani, inspirîndu-se tot mai adînc din avîntul de viaţă nouă a poporului nostru. Succesele repurtate în domeniul creaţiei noastre muzicale se explică prin dragostea şi devotamentul cu care muzicienii noştri au tradus în viaţă înteleptele îndrumări ale Partidului, au răspuns chemării sale.

Pătrunşi de datoria pe care o avem ca artişti cetăţeni, alături de oamenii muncii care sub conducerea Partidului îşi sporesc eforturile pentru noi victorii, ne alăturăm cu toată energia şi hotărîrea acestui iureş constructiv.

Prezenţa artistului în mijlocul poporului, între oamenii care construiesc o viaţă nouă, este o datorie de onoare. În mijlocul poporului aflăm izvorul muzicii noastre realist-socialiste, înţelegem mai profund măreţul proces prin care se schimbă faţa ţării şi ne schimbăm noi înşine, trăim mai intens sensul clădirii unei noi orînduiri în patria noastră, o putem cînta mai vibrant, mai adînc, mai puternic.

Dragi tovarăşi,

Comitetul Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă este convins că pentru a obţine un nou avînt al muzicii noastre, trebuie să unim cunoaşterea largă şi aprofundată a vieţii din patria noastră cu participarea nemijlocită şi activă la procesul de transformare socialistă a ţării.

Pentru a cînta în muzica noastră măreţia patriei, frumuseţea morală a eroului zilelor noastre ce-şi clădeşte un viitor fericit, trebuie să cunoaştem viaţa, strădaniile şi entuziasmul în muncă al maselor.

Zecile de mii de coruri răspîndite pe plaiurile noastre, orchestrele populare de la sate, fanfarele şi echipele artistice ale gospodăriilor colective, căminelor culturale, ansamblurile muncitoreşti din diferitele regiuni ale ţării, corurile pescarilor din Deltă, sînt nerăbdătoare să ne împărtăşească experienţa lor, să ne ofere ca izvor de inspiraţie creaţii ale folclorului nou, ce oglindesc conştiinţa socialistă a poporului.

Muzicienii noştri sînt chemaţi ca în lunile viitoare să meargă în satele patriei noastre, unde cu dragoste şi pasiune să trăiască alături de ţărănimea noastră muncitoare, să-i cunoască viaţa şi munca încordată ce o desfăşoară pentru transformarea socialistă a agriculturii.

Dragi tovarăşi,

Comitetul Uniunii Compozitorilor este încredinţat că muzicienii noştri vîrstnici şi tineri, vor dovedi patriotismul lor fierbinte, răspunzînd cu entuziasm acestei chemări, cinstind astfel înalta apreciere cu care ne înconjoară poporul nostru.

COMITETUL UNIUNII
COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

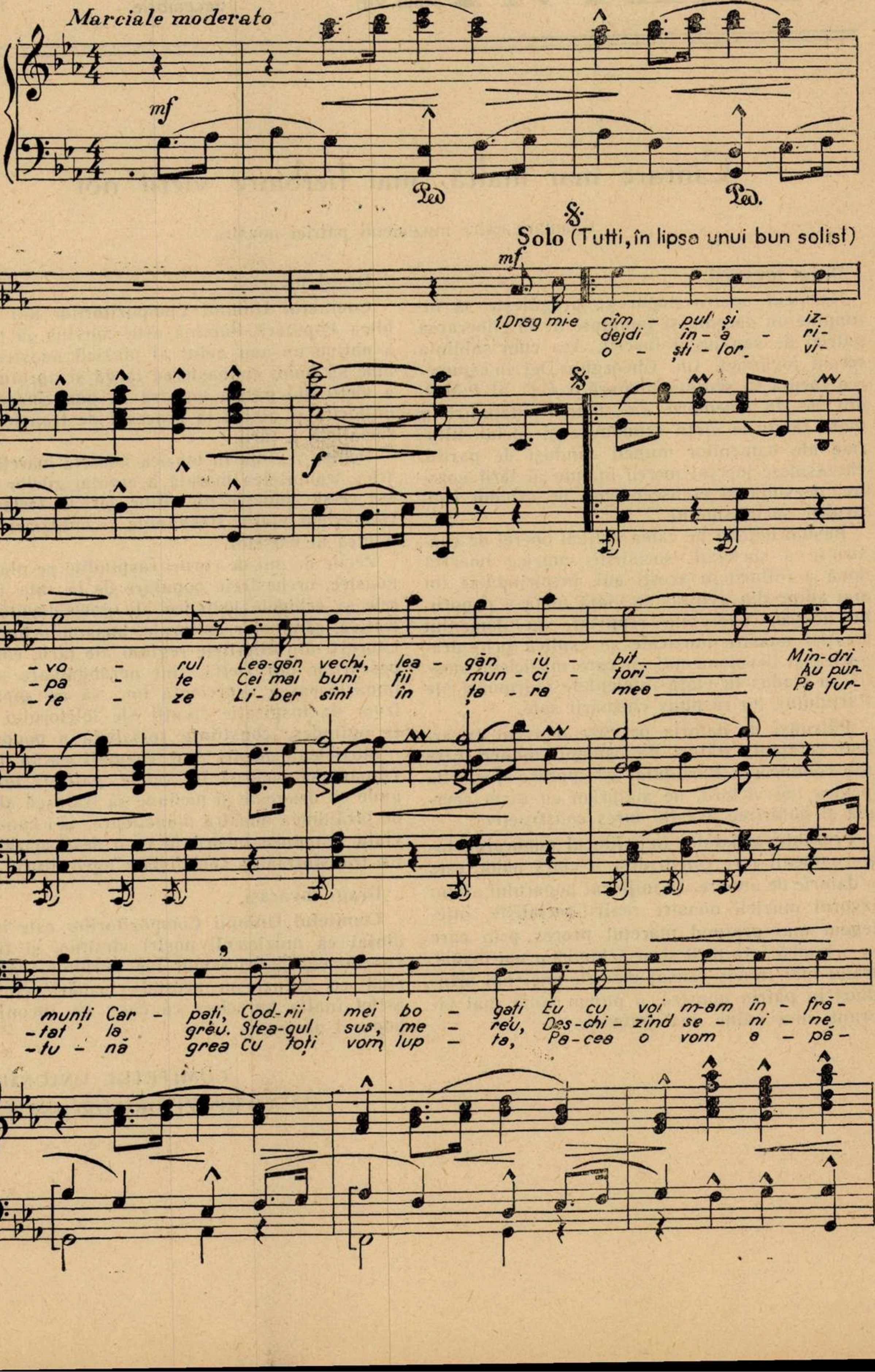
cîntece noi

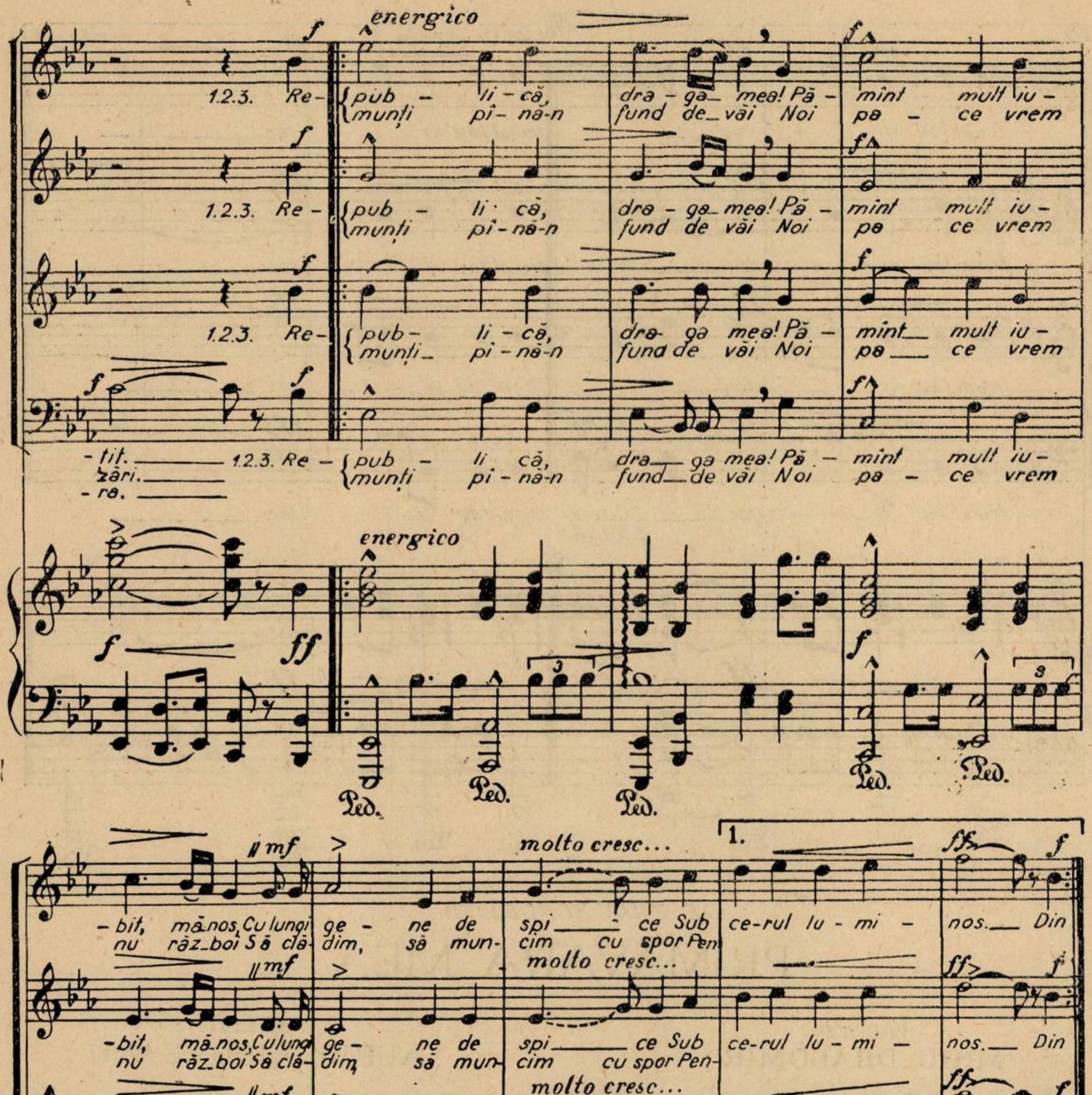
REPUBLICĂ, DRAGA MEA!

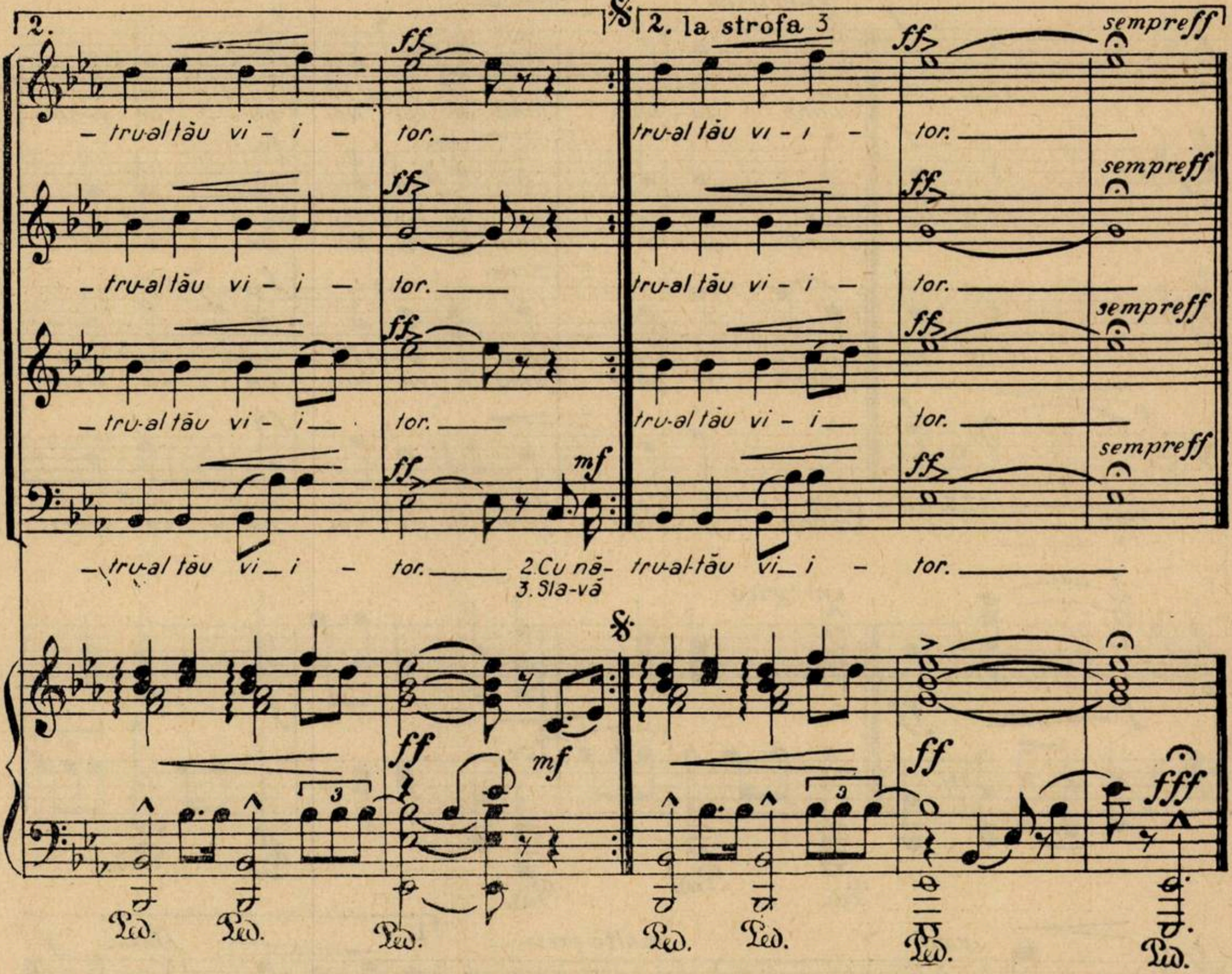
Versuri:
VERONICA PORUMBACU

Muzica:
IOAN D. CHIRESCU

Marciale moderato


mf
Ped.
Ped.
Solo (Tutti, în lipsa unui bun solist)
mf
1. Drag mi-e cîm - pul' și iz-
dejdi în-a - ri-
o - ști - lor. vi-
f
- va - rul Lea-găn vechi, lea - găn iu - bit Mîn-dri
- pa - te Cei mai buni fii mun - ci - tori Au pur-
- te - ze Li - ber sînt în ța - ra mea Pe fur-
munți Car - pați, Cod-rii mei bo - gați Eu cu voi m-am în - fră -
- tat' la greu. Stea-gul sus, me - reu, Des-chi - zind se - ni - ne
- tu - nă grea Cu toți vom lup - ta, Pa-cea o vom a - pă -


energico
1.2.3. Re- {pub - li - că, dra - ga mea! Pă - mînt mult iu-
{munți pî - nă-n fund de văi Noi pa - ce vrem
-tit. 1.2.3. Re-
zări.
-ra.
energico
molto cresc...
1.
-bit, mă-nos, Cu lungi ge - ne de spi - ce Sub ce-rul lu - mi - nos. Din
nu răz-boi Să clă - dim, să mun - cim cu spor Pen-
f ff mf ff
Ped.

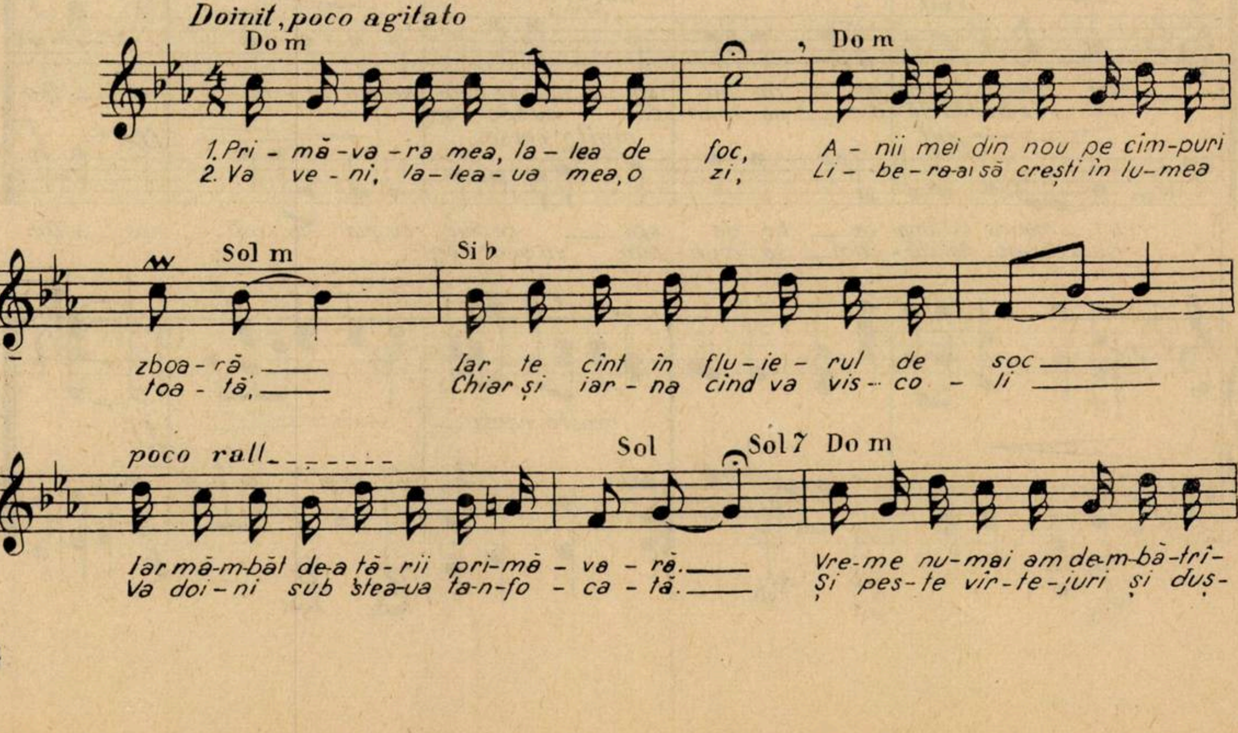

2.
2. la strofa 3
ff
sempre ff
mf
fff
— tru-al tău vi - i — tor.
tru-al tău vi - i — tor.
2.Cu nă-
3.Sla-vă
Ped.

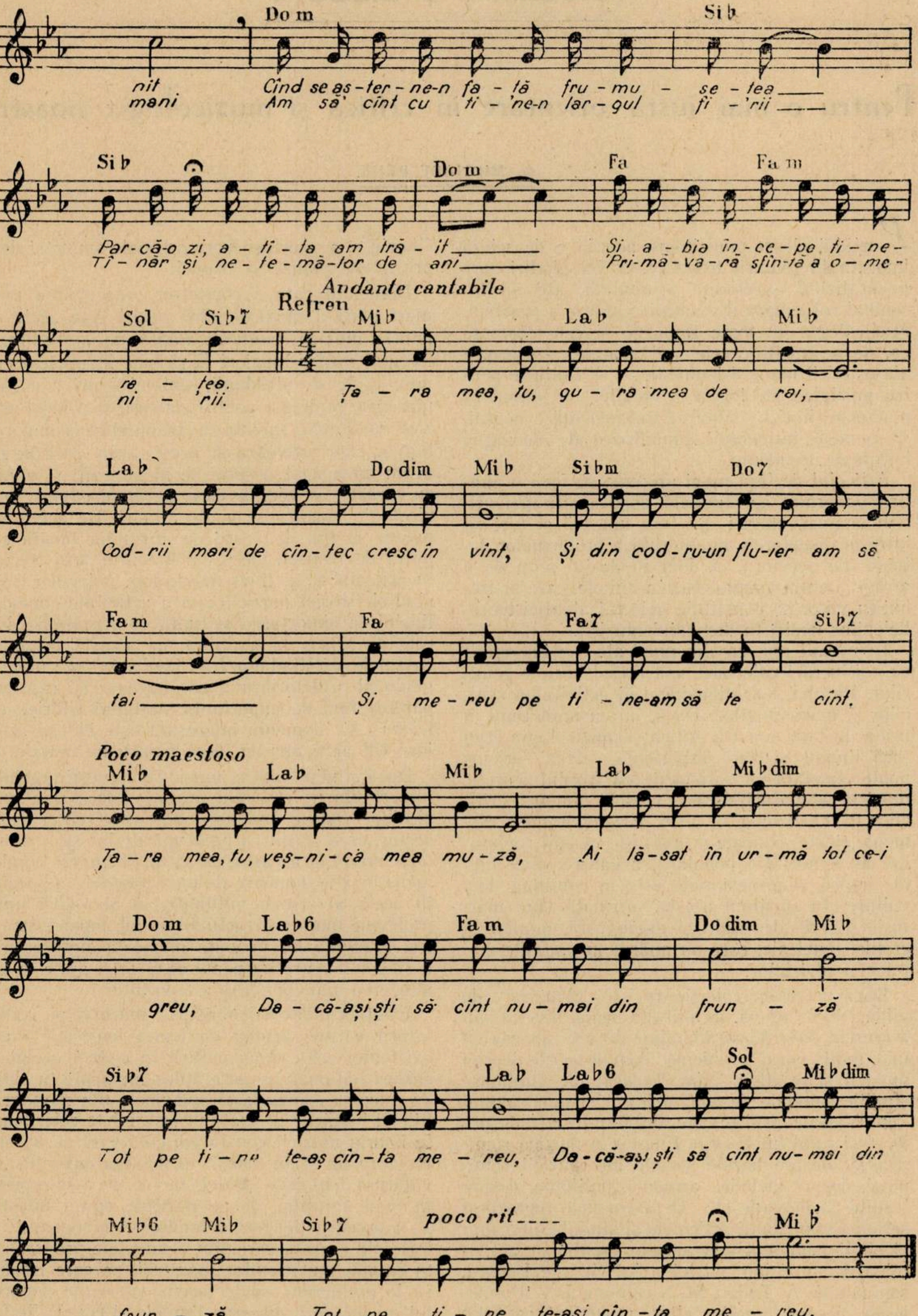
DE ZIUA REPUBLICII

PRIMĂVARA MEA

Versuri:
MIHU DRAGOMIR

Muzica:
AUREL GIROVEANU


Doinit, poco agitato
Do m
Sol m
Si b
poco rall.
Sol
Sol 7
1.Pri - mă - va - ra mea, la - lea de foc, A - nii mei din nou pe cîm-puri
2. Va ve - ni, la - lea - ua mea, o zi, Li - be - ra-ai să crești în lu-mea
zboa - ră
toa - tă,
Iar te cînt în flu - ie - rul de soc
Chiar și iar - na cînd va vis - co - li
Iar mă-m-băt de-a tă-rii pri-mă - va - ră.
Va doi - ni sub stea-ua ta-n-fo - ca - tă.
Vre-me nu-mai am de-m-bă-trî-
Și pes-te vîr-te-juri și duș-

Dom Si♭
nit Cînd se aș-ter-ne-n fa-ță fru-mu-se-tea
mani Am să' cînt cu ti-'ne-n lar-gul fi-'rii
Si♭ Dom Fa Fam
Par-că-o zi, a-ti-ta am tră-it Și a-bia în-ce-pe ti-ne-
Tî-năr și ne-te-mă-tor de ani Pri-mă-va-ră sfîn-tă a o-me-
Andante cantabile
Refren
Sol Si♭7 Mi♭ La♭ Mi♭
re-tea. Ța-ra mea, tu, gu-ra mea de rai,
ni-'rii.
La♭ Do dim Mi♭ Si♭m Do7
Cod-rii mari de cîn-tec cresc în vînt, Și din co-dru-un flu-ier am să
Fam Fa Fa7 Si♭7
tai Și me-reu pe ti-ne-am să te cînt.
Poco maestoso
Mi♭ La♭ Mi♭ La♭ Mi♭dim
Ța-ra mea, tu, veș-ni-că mea mu-ză, Ai lă-sat în ur-mă tot ce-i
Dom La♭6 Fam Do dim Mi♭
greu, De-că-aș ști să cînt nu-mai din frun-ză
Si♭7 La♭ La♭6 Sol Mi♭dim
Tot pe ti-ne te-aș cîn-ta me-reu, De-că-aș ști să cînt nu-mai din
Mi♭6 Mi♭ Si♭7 poco rit Mi♭
frun-ză Tot pe ti-ne te-aș cîn-ta me-reu.

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Pentru o mai justă orientare în critica şi muzicologia noastră

de **MILTIADE PĂUN**

Partidul clasei muncitoare acordă o deosebită importanţă gîndirii teoretice, acelei gîndiri care generalizînd experienţa acumulată, are un însemnat rol asupra dezvoltării viitoare a practicii. Muzicologia cu toate ramurile ei este chemată ca, de pe poziţiile cele mai avansate — acelea ale esteticii marxist-leniniste — să militeze pentru puritatea ideologică a creaţiei, să stimuleze pe compozitori în căutarea îndrăzneaţă a noului, să demaşte influenţele dăunătoare ale ideologiei burgheze decadente.

Articolul de faţă nu-şi propune să facă o analiză generală, aprofundată asupra situaţiei criticii şi muzicologiei din ţara noastră şi nici să intre în discutarea amănunţită a problemelor actuale ale acestora, ci doar modestul scop de a atrage atenţia asupra cîtorva din ele, care ar trebui în viitor să constituie obiectul atenţiei teoreticienilor noştri în domeniul muzicii.

In ultimii ani, creaţia muzicală s-a îmbogăţit cu noi lucrări valoroase aparţinînd tuturor genurilor. Paralel, s-a intensificat şi activitatea criticilor şi muzicologilor. Dacă, nu cu mult timp în urmă, în ţara noastră critica şi muzicologia erau încă timide şi fără experienţă, astăzi oricine poate constata cu satisfacţie că frontul teoretic muzical se maturizează. A crescut numărul criticilor şi muzicologilor prin atragerea unor elemente tinere, educate şi instruite în anii regimului de democraţie populară, a căror competinţă ideologică şi profesională este în continuă dezvoltare. In sprijinul acestei afirmaţii stau mărturie o serie de studii şi monografii, analize şi cronici muzicale, care au apărut în paginile ziarelor şi revistelor.

Dacă cercetăm colecţia revistei „Muzica", de pildă, observăm că, în anii din urmă, nivelul său a crescut datorită strădaniilor de a se aborda cu mai mult curaj probleme complexe ale teoriei muzicii şi esteticii. Sînt deosebit de preţioase studiile semnate de compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea, printre care amintim pe cele despre locul şi rolul lui George Enescu în muzica romînească, despre bazele sociale ale muzicii romîneşti, despre melodie, armonie, polifonie, despre tradiţie şi inovaţie etc. De asemenea, reprezintă serioase contribuţii articolele şi studiile unor muzicologi cum sînt cele despre creaţia şi activitatea de muzician patriot a lui George Enescu, semnate de A. Tudor, St. Niculescu, J.-V. Pandelescu, despre creaţia altor muzicieni ca Filip Lazăr de V. Tomescu, Theodor Rogalski de Radu Gheciu ş. a. Acelaşi lucru se poate spune şi despre unele analize şi cronici.

Domeniul care a constituit preocuparea unei mari părţi a muzicologilor noştri este acela al istoriei muzicii romîneşti. Faptul ne apare firesc, trecutul nostru muzical fiind încă insuficient cunoscut. Aceste strădanii, sîntem siguri, vor furniza date preţioase pentru elaborarea istoriei muzicii romîneşti, sarcină de răspundere a muzicologilor care activează pe acest tărîm. Încă de pe acum au apărut o serie de monografii şi studii cu caracter istoric, de care, pe drept cuvînt, muzicologia noastră se poate mîndri. De aceea nu putem să fim de acord cu afirmaţia lipsită cel puţin de respect, care s-a strecurat anii trecuţi în articolul unui tînăr muzicolog, potrivit căreia studiul istoriei muzicii este o activitate comodă, lipsită de importanţă şi ruptă de actualitate. Nu este de prisos să amintim, în această privinţă, cuvintele lui Vladimir Ilici Lenin, în care marele geniu al proletariatului revoluţionar îşi exprimă părerea faţă de importanţa studiului istoriei artelor: „Ce domeniu interesant este istoria artelor! Cît ar fi aici de lucru pentru un marxist!"

Dacă studiul istoriei muzicii romîneşti prezintă importanţa pe care am arătat-o, dacă unii muzicologi vădesc înclinaţii deosebite către acest sector, ar fi greşit ca preocupările lor să se limiteze numai la aceasta, ca să nu-şi încerce condeiul şi în alte domenii ale muzicologiei, în special în acela al criticii militante, al abordării unor probleme majore de actualitate ale muzicii noastre. Prezenţa lor în viaţa muzicală efervescentă a zilelor noastre nu poate decît să îi ajute în înţelegerea mai complexă a trecutului.

Estetica marxist-leninistă a înarmat pe cercetătorii istoriei artelor cu teoria leninistă a coexistenţei celor două culturi în cadrul aceleiaşi culturi naţionale a societăţilor împărţite în clase cu interese contrarii. Citind unele din monografiile şi lucrările de mai mică întindere referitoare la istoria muzicii constatăm cu regret că autorii acestora nu şi-au însuşit în măsura cuvenită învăţătura leninistă. Astfel, în loc de a interpreta în mod ştiinţific, de pe poziţiile epocii noastre — a construcţiei socialismului — fenomenul istoric, de a arăta care sînt elementele progresiste în creaţia muzicienilor înaintaşi, pe care trebuie să le prelucrăm, să le facem cunoscute poporului, în loc de a discerne limitele şi concesiile făcute vechii societăţi, unii muzicologi, atît tineri cît și vîrstnici, dornici de a fi pe placul tuturor, dau dovadă de un supărător obiectivism burghez, înșirînd în mod arbitrar, haotic, necritic, evenimentele, evitînd de fapt să le aprecieze, să ofere cititorilor propria lor poziție de critici marxiști, asupra fenomenului istoric. O asemenea teamă de a nu supăra pe nimeni, duce în mod fatal la o „loialitate“ care netezește totul, nivelează totul și, în ultimă instanță, devalorizează totul. Vor fi cu atît mai apreciate și vor reprezenta reale contribuții monografiile și articolele cu caracter istoric în care autorii vor îmbrățișa tot ce este pozitiv, realist, în creația trecutului și care merită a fi preluat de noi, avînd în același timp atitudinea fermă, intransigentă, de combatere a tuturor elementelor reacționare, antirealiste, dăunătoare, prezente în cadrul moștenirii muzicale. În această ordine de idei credem că este binevenită acțiunea inițiată de revista „Muzica“ de a se elabora în viitor studii cu caracter de generalizare a orientării realiste în muzica înaintașilor noștri, punîndu-se un accent deosebit pe elementele realiste din creația acestora.

O activitate susținută s-a constatat în anii din urmă și în domeniul cercetărilor folclorice. Au apărut culegeri și studii de această natură cu care, pe drept cuvînt, ne putem mîndri, unele dintre ele fiind cunoscute și apreciate și dincolo de hotarele țării. Lucrări ca „Instrumentele populare romînești“ și volumul despre Bela Bartók de Tiberiu Alexandru, „Cîntece de lume de Anton Pann“ de Gheorghe Ciobanu, un număr de culegeri sînt numai cîteva dintre acestea.

În scopul creării unor posibilități mai mari pentru stimularea și îndrumarea folcloriștilor noștri a fost înființată „Revista de Folclor“. Aci au fost publicate o serie de materiale interesante, capabile să suscite atenția cititorilor. Din păcate, în activitatea de pînă acum a colaboratorilor revistei se conturează o insuficientă preocupare pentru problemele vii ale creației noastre populare, o oarecare evitare a acestora. În viitor trebuie acordată mai multă atenție combaterii unor atitudini învechite, reacționare față de fenomenul creației populare, îmbrățișării și analizării cu mai multă pasiune a elementelor noi care apar în folclor, rezultat firesc al transformărilor revoluționare înfăptuite în anii regimului nostru. Folcloriștii sînt, de asemenea, foarte îndatorați mișcării de amatori care așteaptă de la ei îndrumări autorizate, orchestrelor populare și cîntăreților populari, acțiunii de promovare a dansului popular de către ansamblurile noastre profesioniste etc. Cine alții să clarifice aceste chestiuni dificile, de mare importanță și actualitate, dacă nu specialiștii cei mai competenți, colaboratorii Institutului de Folclor și ai Revistei de Folclor?

Multe din analizele muzicale publicate în revista „Muzica“ au fost criticate, și nu fără temei, pentru caracterul lor tehnicist îngust. Acestea, deseori nu interesau nici pe specialiști și erau cu totul inaccesibile amatorilor de muzică. După ce citeai și reciteai cu atenție asemenea analize constatai că autorul „omisese“ să-și spună părerea asupra unor lucruri de cea mai mare importanță: dacă i-a plăcut sau nu lucrarea și cauzele, locul pe care îl ocupă ea în creația compozitorului respectiv și în muzica noastră. Ținem să precizăm că o analiză minuțioasă a mijloacelor de expresie este foarte necesară, mai ales în revista „Muzica“, organ ce se adresează cu prioritate specialiștilor și celor care sînt cît de cît inițiați în problemele muzicii. Analiza tehnică nu trebuie însă să constituie un scop în sine ci un mod de a duce la înțelegerea conținutului și formei lucrării analizate, a mijloacelor pe care compozitorul le-a folosit pentru a da expresie unui material de viață, a valorii și importanței acestui material. Cu alte cuvinte, aci este necesar, dacă ne putem exprima astfel, de a „literaturiza“ ariditatea tehnică și de a „tehniciza“ fantezia muzicală.

Unii muzicologi, care au dovedit calități reale pe tărîmul analizelor muzicale, evită, din prudență să-și facă obiect de studiu din lucrările compozitorilor noștri și în special din acelea neizbutite. Ei manifestă uneori un condamnabil snobism, neacordînd importanța cuvenită analizei lucrărilor cu caracter programatic de actualitate, cîntecului de masă, muzicii noastre ușoare. În schimb, aceștia se simt în largul lor atunci cînd sînt solicitați să scrie despre lucrarea unui compozitor străin sau chiar romîn dar care nu se mai află printre noi. Credem că această atitudine este incompatibilă cu nobila profesiune de critic, căruia îi revine misiunea, așa cum și numele profesiei o definește, să arate compozitorului, în mod cald, prietenesc dar nu neprincipial, aspecte pozitive și negative ale lucrării, de care autorul trebuie să țină seama pe viitor. Dacă nu toți criticii au dat dovadă de suficientă grijă pentru a găsi tonul cel mai potrivit cu care să se adreseze compozitorilor, trebuie să arătăm că, din păcate, se observă și la unii compozitori lipsa de receptivitate față de critică, teama că dacă asupra unei lucrări a fost formulată o rezervă ea va fi „înmormîntată“. A devenit un fel de modă la noi ca lucrările compozitorilor care au trecut de o anumită vîrstă și care pe bună dreptate sînt apreciați pentru activitatea lor componistică, să nu mai poată fi supuse criticii. Acest „complot al tăcerii“ sau, dimpotrivă, laudele fără rezerve nu pot avea decît rezultate negative ca autoliniștirea, îngîmfarea și, inevitabil, stagnarea. Atitudinea negativă, neprincipială față de critică merge cîteodată pînă la adevărate izbucniri temperamentale din care nu lipsesc nici invectivele sau defăimarea criticului. Așa s-a întîmplat de pildă cu criticul Mihai Rădulescu și compozitorul N. Buicliu. Exprimîndu-și opinia, în mod just, după părerea noastră, despre o lucrare a acestuia, Mihai Rădulescu a devenit victima unei polemici cu totul artificiale și minore, declanșată de N. Buicliu în „Gazeta literară“. Este clar că compozitorul Buicliu lupta nu pentru principialitate în critică ci pentru „apărarea“ propriei sale lucrări. Apreciem ca neprincipială atitudinea „Gazetei literare“, care acordînd satisfacţie celor dornici cu orice preţ de polemici, nu s-a străduit să aducă o adevărată contribuţie în clarificarea problemei. Din păcate, acelaşi rol l-a avut, în ciuda unor consideraţii juste, şi intervenţia lui George Bălan. Apare de asemenea inexplicabil şi faptul că criticii şi presa de specialitate s-au complăcut într-o totală nepăsare.

Un sector în care s-au înregistrat progrese din cele mai frumoase este cel al cronicii de concert şi spectacol. Multe din articolele de acest fel semnate de George Bălan, Ada Brumaru, Mihai Rădulescu, Alfred Hoffman, J.-V. Pandelescu, Radu Gheciu, Ana Frost precum şi de cronicari ai unor gazete din provincie prezintă incontestabile calităţi, ele contribuind la îndrumarea pe un făgaş sănătos a vieţii noastre muzicale. Tonul apologetic în care se întreceau a se exprima criticii, chiar atunci cînd nu se simţea nevoia, începe să fie înlocuit cu o atitudine critică, lucidă şi constructivă, care urmăreşte să facă o adevărată ierarhizare a valorilor. Într-un asemenea climat, avînd asemenea izbînzi pe acest tărîm, cu atît mai mult apar ca neavenite şi chiar dăunătoare unele cronici negativiste ca cea a lui Stere Popescu, referitoare la unele lucrări de muzică uşoară pe care cronicarul, neînţelegîndu-le, le desfiinţează fără drept de apel, sau ca cea a lui Mircea Lucescu, publicată de curînd în revista „Contemporanul", pe marginea realizării spectacolului cu opera „Trubadurul" de către colectivul Teatrului Muzical din Galaţi. Se vede din capul locului că tînărul şi talentatul dirijor, care în ultimul timp se ocupă de critica muzicală, nu a fost preocupat să facă cunoscute cititorilor strădaniile acestei instituţii, una din cele care şi-au inaugurat activitatea în anii regimului nostru, înfăţişînd succesele şi lipsurile colaboratorilor ei, ci, din motive pe care nu le cunoaştem, a „tămîiat" pe regizorul spectacolului, ce se află la prima sa punere în scenă. După „aşa cronică", botezată pompos *„Regie nouă"*, tînărul debutant în meserie ar putea crede că nu mai are nimic de învăţat şi că i se cuvine de drept cea mai înaltă dregătorie pe care i-o poate conferi profesia. Este cert că un asemenea mod de a face critică dezorientează şi, indiscutabil, provoacă nedumeriri.

Belinski scria că critica este estetică în acţiune. Marele democrat revoluţionar rus înţelegea prin aceasta că chiar acele intervenţii în probleme cotidiene ale artei, în aparenţă strict operative şi de importanţă practică, trebuie să poarte amprenta unei gîndiri adînci. Călăuzindu-ne de această înaltă apreciere a rolului criticii, trebuie să ne străduim ca din publicaţiile noastre să dispară cu desăvîrşire acele cronici proces-verbal, cu caracter administrativ, diletante, „festive", inutile şi prin aceasta dăunătoare.

Rezultate cu totul nesatisfăcătoare constatăm în domeniul esteticii muzicale. Aci se cuvine menţionată, printre altele, contribuţia tînărului şi talentatului muzicolog George Bălan. Multe din articolele sale au stîrnit interes datorită problemelor de actualitate pe care le aborda, ineditului lor în muzicologia romînească. Considerăm că prin cele mai bune articole ale sale a contribuit în mod pozitiv la orientarea vieţii noastre muzicale. Totodată însă, în activitatea sa s-au manifestat şi o serie de greşeli care au constituit, nu o dată, prilej de aprinse discuţii. În amplul şi documentatul studiu „Rapsodism şi simfonism", unul din cele mai izbutite ale lui George Bălan, în care explica procesul firesc de dezvoltare a muzicii noastre (şi nu numai al muzicii noastre) de la genurile şi mijloacele de expresie cele mai simple corespunzătoare unei gîndiri muzicale neevoluate, rapsodice, pînă la faza de reflectare complexă a vieţii în lucrările contemporane, rezultat al unei gîndiri muzicale superioare, — simfonismul, criticul conchidea că prima fază a gîndirii muzicale este depăşită, incompatibilă de a convieţui cu cealaltă. Această teză este dăunătoare atît din punct de vedere teoretic, ea neţinînd seama de fenomenul viu al creaţiei actuale, cît şi din punct de vedere practic. Este ştiut că în procesul neîntrerupt de atragere a unor mase din ce în ce mai largi de iubitori ai artei muzicale, tocmai aceste lucrări simple, accesibile, rapsodice constituie treapta fără de care nu se poate urca spre înţelegerea genurilor complexe ale muzicii.

Într-un alt studiu al său, în care trata problemele programatismului, răfuindu-se, chipurile, cu o înţelegere dogmatică, îngustă a acestei importante chestiuni, în loc să militeze pentru o muzică inspirată din actualitate, din viaţa constructorilor socialismului, în loc să ia atitudine împotriva ruperii de viaţă, a apolitismului, care se mai fac simţite în creaţia unor compozitori, criticul considera că orice muzică este programatică. În sprijinul acestei teze, George Bălan se referea la unele opinii exprimate de Ceaikovski dar, din păcate, el nu-şi dezvolta argumentaţia asupra sensului „larg" în care marele clasic rus înţelegea programatismul, ci asupra celui „îngust". Credem că aceasta precum şi desele „pendulări" dintr-o anumită perioadă a activităţii sale profesionale puneau problema justei orientări a muzicologului George Bălan.

Cu unele prilejuri festive, în revista „Muzica" apar articole de cele mai multe ori nesemnate, editoriale, care îşi propun să îmbrăţişeze probleme ale esteticii marxist-leniniste. Juste în fond, neconţinînd teze greşite, acestea nu reuşesc totuşi să solicite interesul cuvenit al cititorilor. Cauza trebuie s-o căutăm în însuşi modul în care sînt de obicei redactate aceste materiale. Ele nu fac altceva decît să reproducă adevăruri de mult descoperite, oprindu-se la graniţele specificului muzicii. Pe cititor, în măsura în care asemenea articole ar aplica în mod creator principiile esteticii ştiinţifice la specificitatea creaţiei şi interpretării muzicale, sîntem siguri, l-ar interesa. Altfel, învăţăturile generale ale esteticii el le poate afla mai bine de la „sursă" citind pe clasici.

Deseori, slaba preocupare pentru problemele esteticii muzicale este justificată prin lipsa unor esteticieni cu experiență, bine pregătiți, capabili să mînuiască atît muzica cît și filozofia. Este drept, nu există la noi o școală care să formeze esteticieni în domeniul muzicii, iar tradiția noastră este deosebit de săracă în acest sector. Catedra de estetică de la Conservator (din care face parte și semnatarul acestor rînduri) nu a elaborat articole și studii care să fie aduse la cunoștința, prin presă, celor interesați. În afara unor condiții obiective, aci și-a pus amprenta și o grijă excesivă și neîntemeiată de a nu greși.

În sarcina muzicologilor noștri vîrstnici și tineri stă elaborarea unor ample și documentate studii estetice de care viața muzicală duce lipsă. Problemele care așteaptă să fie studiate sînt deosebit de vaste și de interesante. Clarificarea și cunoașterea lor de către muzicieni ar determina de bună seamă un și mai mare avînt al creației și muzicologiei. Principii generale valabile tuturor artelor, cum sînt problemele reflectării realității, conținutului și formei, caracterului popular, spiritului de partid, realismului socialist ș.c.l. aplicate în mod creator la muzică ar constitui fără îndoială adevărate îndreptare în activitatea frontului nostru muzical.

În realizarea acestui deziderat, muzicologii noștri găsesc un prețios izvor în realizările muzicologiei sovietice care au înregistrat și în domeniul esteticii muzicale succese însemnate.

În afara activității publicistice, o școală minunată pentru creșterea criticilor și muzicologilor și în același timp pentru influențarea nemijlocită a creației o constituie dezbaterile care au loc cu regularitate în cadrul Uniunii Compozitorilor. Se constată însă că cei care tac de obicei sînt membrii secției de critică și muzicologie, fapt care a fost relevat nu o dată de către compozitori. În această privință credem că nu ar fi greșit dacă în comisiile de creație și în consiliile artistice ale instituțiilor muzicale s-ar promova și muzicologi, oferindu-li-se posibilitatea să cunoască în mod mai substanțial creația și aspectele, în genere, ale vieții muzicale.

Însușindu-ne atotbiruitoarea învățătură marxist-leninistă, ridicîndu-ne necontenit calificarea profesională, militînd cu pasiune pentru o muzică izvorîtă din năzuințele înalte ale oamenilor muncii și demascînd tot, ce e cangrenat și frînează dezvoltarea muzicii noastre, vom putea obține rezultate din ce în ce mai valoroase în toate sectoarele criticii și muzicologiei.

Janacek și reprezentanții de frunte ai școlilor muzicale din sud-estul Europei

de ZENO VANCEA

În muzica europeană, a cărei dezvoltare istorică s-a desfășurat în ritmul a două tendințe oarecum opuse — una spre universalitate, cu influențarea reciprocă și contopirea diferitelor culturi [1], cealaltă spre accentuarea particularităților naționale [2] — noile școli naționale care s-au afirmat, în prima parte a veacului nostru, în sud-estul Europei, reprezintă fără îndoială manifestările creatoare cele mai importante, în cadrul celei de a doua tendințe.

Apariția din timp în timp și în puncte geografice deosebite a unor curente muzicale naționale, în general sub aspectul valorificării în creația cultă a tezaurului muzical popular, este determinată, mai mult decît de considerente de ordin artistic, de considerente de ordin politic și social. Nu poate fi desigur ignorat faptul, că pentru compozitori, sprijinirea pe muzica populară oferă totdeauna mari posibilități de afirmare creatoare, mai ales în ce privește acele națiuni care nu au luat parte de loc sau numai într-o măsură relativ redusă, la dezvoltarea generală a muzicii europene și astfel muzica populară avea farmecul de inedit. Dar ar însemna o profundă neînțelegere a fenomenului însuși al școlilor naționale, a nu descoperi sub suprafața artistică și alte cauze mai adînci. Acest adevăr este valabil în general pentru toate școlile naționale, dar devine deosebit de evident pentru cea mai viguroasă și importantă școală națională din secolul trecut, pentru cea rusă, de la Glinka pînă la grupul „celor cinci“, cît și în cazul celei cehe și al celor din sud-estul Europei — maghiară și romînească — din secolele al XIX-lea și al XX-lea, precum și pentru școlile națiunilor balcanice din vremea noastră.

În cadrul școlilor naționale, care se află într-o continuă dezvoltare, conținutul și mijloacele lor de expresie muzicală sînt supuse diverselor transformări. În strînsă legătură cu evoluţia bazelor lor ideologice — care determină atît în ceea ce priveşte conţinutul cît şi stilul, diferenţe importante de la o epocă la alta— dezvoltarea acestora poate fi împărţită în două perioade istorice deosebite.

---

[1] Gregorianul, polifonia vocală, stilul instrumental al barocului, clasicismul vienez și muzica din epocă premergătoare, și în fine dodecafonismul serial de azi.

[2] La începuturile lor, toate școlile mari din Apus au fost mai mult sau mai puțin naționale, în sensul integrării elementului popular în muzica cultă a timpului. Astfel în ars antiqua, ars nova, în polifonia neerlandeză etc., elementul popular a avut un rol de seamă dar el s-a grefat pe gregorianul, unanim răspîndit în țările unde era puternică influența catolică și care a constituit baza culturii muzicale oficiale.

Spre deosebire de compozitorii ruşi din grupul „celor cinci“, care aveau idealuri sociale înaintate militînd pentru ideea eliberării ţăranului rus, creatorii celorlalte şcoli naţionale împărtăşeau concepţii sociale mai puţin avansate. Idealurile lor erau cele ale societăţii burgheze şi, ca atare, orientarea lor spre muzica populară prezenta limite, ei îndreptindu-se spre acele izvoare muzicale care le erau mai apropiate şi anume spre creaţia populară orăşenească. În acea vreme, după cum subliniază Bartók într-unul din studiile sale, etnografia şi folclorul muzical se aflau încă într-o fază de început, muzica populară ţărănească fiind privită ca prea primitivă pentru a fi introdusă în muzica cultă. Acest lucru se referă mai ales la compozitorii maghiari şi romîni din veacul trecut, la Liszt, Erkel şi Mosony din Ungaria, la generaţia compozitorilor dinaintea lui Enescu din Romînia. În ceea ce priveşte muzica cehă, există o oarecare deosebire, deoarece în această ţară diferenţele dintre muzica populară şi cea cultă au fost simţitor şterse datorită unei seculare influenţe reciproce, neexistînd nici contraste atît de mari între oraş şi sat.

În gîndirea politică şi creaţia artistică a compozitorilor aparţinînd şcolilor muzicale mai noi din ţările sud-estului Europei, se produce o schimbare de mare importanţă. Concomitent cu înţelegerea fenomenului de exploatare a maselor, ei descoperă şi muzica acestor mase, sînt atraşi de muzica ţărănească, devin primii culegători sistematici şi promovatorii acestei muzici populare pînă acum necunoscută, publicînd melodiile în colecţii care pot fi luate şi astăzi drept modele. Folclorul muzical devine o disciplină importantă iar cei mai însemnaţi compozitori ai acestor şcoli sînt în acelaşi timp şi cei mai de seamă specialişti ai noii discipline. Înaintea tuturor se află în ordinea cronologică Janacek. Cu toate că din punct de vedere pur geografic, Boemia de altă dată nu poate fi socotită ca aparţinînd sud-estului Europei, din punct de vedere al cîntecului popular, o parte a ei — Moravia — trebuie totuşi integrată în acest teritoriu folcloric unitar care se întinde pînă la coasta grecească a mării Mediterane. Reprezentant al muzicii din Moravia, unul din primii compozitori care au pătruns pînă în cele mai adînci straturi ale muzicii populare ţărăneşti şi a cărui operă artistică este organic pătrunsă de această muzică, Janacek este prin creaţia lui indisolubil legat de aceea a compozitorilor din sud-estul Europei.

George Enescu

Pe lîngă nenumărate trăsături comune cu creaţia personalităţilor de frunte ale celorlalte şcoli naţionale există, fireşte, şi unele deosebiri.

Primele caracteristici generale care leagă pe Janacek de celelalte figuri marcante ale şcolilor naţionale noi — Bartók, Enescu, Kodaly — sînt admiraţia şi dragostea comune pentru muzica populară, izvorîte nu numai din considerente obiective, pur estetice, în aprecierea acestei creaţii ci din profundul ataşament faţă de însuşi poporul. „În cîntecul popular sînt incluse, după cum spunea Janacek — omul în întregimea sa, corpul şi sufletul său, mediul în care trăieşte, adică totul. Acela care purcede de la cîntecul popular devine om întreg şi de aceea cred că dacă creaţia noastră va porni de la sursele populare noi toţi ne vom putea îmbrăţişa în aceste creaţii ale muzicii culte, această muzică ne va uni, în ea ne vom regăsi cu toţii.“ Prin aceasta, el împărtăşeşte aceeaşi convingere despre muzica populară ca şi ceilalţi compozitori din acest spaţiu geografic.

Faptul că acest profund ataşament faţă de cîntecul popular nu este doar o chestiune sentimentală sau speculaţie artistică, născută din dorinţa de a mări astfel originalitatea expresiei muzicale, ne-o dovedeşte şi părerea lui Kodaly care sub forme asemănătoare a fost exprimată de către toţi compozitorii acestei şcoli : „Rostul muzicii populare nu se termină prin aceea că satisface trebuinţele artistice ale poporului. Ea are o legătură cu viaţa noastră a tuturor şi în ea este inclus sîmburele, planul unei mari culturi naţionale. A dezvolta şi a duce la apogeu această cultură este datoria păturii intelectuale. Dar forţele pentru aceasta pot lua naştere doar dintr-o totală unire cu poporul. Pentru ca să fim o naţiune, trebuie să devenim mai întîi un popor. Pentru noi, tradiţia muzicii populare reprezintă incomparabil mai mult decît pentru acele popoare de veche cultură muzicală din vestul Europei, care au creat deja cu secole înainte o muzică cultă de mare valoare. La ei, muzica populară a fost de mult integrată în cea cultă și în creațiile marilor maeștri putem găsi ceea ce noi avem deocamdată doar în muzica noastră populară : continuitatea organică a unei tradiții naționale“.

Convingeri asemănătoare despre legătura strînsă dintre creator, popor și arta acestuia, exprimate aproape cu aceleași cuvinte, întîlnim foarte des și în memoriile lui Enescu.

Procesul de identificare a compozitorilor cu muzica populară a fost posibil — după cum am mai arătat — doar datorită cunoașterii profunde a acesteia pe baza unei activități de ani de zile de culegere, sistematizare și analizare științifică. Este bine cunoscut idealul exprimat de Bartók : „Compozitorul trebuie să cunoască muzica populară a țării sale și să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeași măsură ca poetul limba maternă“.

Această îndelungată muncă de culegere și de analizare științifică, însușirea perfectă a limbajului muzicii populare se pot constata atît la Janacek cît și la ceilalți compozitori, a căror importanță crește an cu an.

Nu este necesar să subliniem că acest fel de legături cu muzica populară înseamnă cu mult mai mult decît citarea de melodii populare autentice, neputînd fi deci vorba de o creație lipsită de amprenta personalității, cum consideră unii compozitori și muzicologi din Occident. Acum 30 de ani, Schönberg susținea în prefața la „Trei Satire“ că apropierea compozitorului modern de muzica populară ar însemna un procedeu anacronic, deoarece o astfel de muzică nu poate reda complexitatea sufletească a omului modern. Nu de mult, Stravinski și Stockhausen s-au exprimat asemănător în legătură cu creația lui Bartók[3] considerînd-o ca fiind „din a doua mînă“. La Stravinski, această afirmație sună cu atît mai ciudat cu cît făcîndu-se partizanul unor astfel de păreri, el subestimează cea mai importantă și originală perioadă de creație a sa. Făcînd abstracție de faptul că în artă nu poate exista originalitatea „absolută“, că fiecare compozitor trebuie să lucreze inevitabil cu un material deja existent și că „fiecare este fiul cuiva“ cum afirmă Vincent d'Indy, aceste păreri par cu atît mai eronate cu cît în cazul celor 4 compozitori naționali nu este vorba de o simplă prelucrare sau imitație a muzicii populare, ci creația lor înseamnă o transfigurare, o sublimare, o înaltă spiritualizare a substanței populare, înseamnă un proces în care fantezia creatoare, inventivitatea melodică și forța de închegare în arhitectura muzicală sînt hotărîtoare. Fiecare dintre acești compozitori au făcut desigur și prelucrări de cîntece populare. Janacek a compus acompaniamentul de pian la un mare număr de cîntece morave și slovace, a prelucrat dansuri populare și a compus — pe baza unor melodii populare autentice — baletul „Rakos Rokoczy“. Și Enescu a folosit în „Poema romînă“ și în cele două rapsodii ale sale melodii populare. La fel a creat Kodaly lucrările sale de orchestră : „Dansuri din Maroszek“ și „Dansuri din Galantha“ sau Bartók „Cîntecele țărănești maghiare“, ciclul de „Colinde și dansuri romînești“, prelucrările sale de cîntece populare slovace pentru pian sau cor. Aceste lucrări nu au fost compuse pentru a substitui prin savoarea cîntecului popular lipsa de originalitate, ci dintr-o sinceră admirație pentru perfecțiunea acestor perle ale artei muzicale populare.

Leos Janacek

Această poziție ideologică și estetică comună față de muzica populară, care a însemnat izvorul de inspirație a celor patru compozitori, se manifestă în conținutul și stilul lucrărilor lor în mod diferit. Pornind de la aceeași intensitate în transfigurarea substanței muzicale populare, diferența structurii psihice a fiecăruia este precis conturată.

Spre deosebire de această concepție de viață, mai ponderată și echilibrată, caracteristică pentru Janacek și Kodaly, și într-o oarecare măsură pentru Enescu, Bartók ne apare ca un temperament care trădează o atitudine tragică față de lume și viață. Această trăsătură a lui Bartók se accentuează cu timpul datorită conflictelor cu orînduirea socială din Ungaria de atunci şi cu evenimentele dezastruoase ale celui de al doilea război mondial. Părţile lente din lucrările sale compuse după 1936 — ca de pildă Elegia din Concertul pentru orchestră, Adagio-ul din Divertismentul pentru coarde, partea a III-a din „Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie", partea II-a din Sonata pentru două piane — sînt poate cele mai tragice pagini care au fost vreodată scrise în muzică.

---

[3] Vezi articolul lui Franz Walter : „Ascultînd muzică de avangardă“ din „Schweizerische Musikzeitung“ nr. 9, anul 1958.

Caracteristica principală a lui Enescu este generozitatea, dragostea pentru om. Intreaga concepţie de viaţă a acestei personalităţi devine în zilele noastre din ce în ce mai adîncită, mai cunoscută.

Diferenţele de temperament şi simţire care apar evidente în muzica acestor compozitori, dovedesc şi mai mult că în transfigurarea personală şi sublimarea elementelor muzicii populare există posibilităţi nelimitate.

In legătură cu trăsăturile comune determinate de muzica populară, mai trebuie amintit că şi în felul în care au evoluat stilurile acestor compozitori, există anumite asemănări. După cum arată prof. Jan Racek într-unul din studiile sale[4], „Janacek se detaşează treptat şi abia în perioada sa de maturitate de orientarea clasic-romantică a lui Smetana şi Dvorak, pentru a-şi făuri, sub influenţa cîntecului popular morav, silezian şi slovac, studiind în acelaşi timp intonaţiile limbii cehe, un stil personal."

La fel se întîmplă şi cu Bartók. Intr-o perioadă în care în Ungaria influenţa muzicii post-romantice germane era foarte puternică, muzica maghiară fiind doar o ramură a acestei şcoli, Bartók se afla la început sub înrîurirea lui Brahms, apoi a lui Richard Strauss, reuşind să se elibereze de influenţa muzicii germane cu ajutorul folclorului orăşenesc şi datorită studierii intense a creaţiei lui Liszt. Poemul său simfonic „Kossuth" reprezintă o sinteză dintre elemente melodice de provenienţă maghiară şi cele armonice şi de tehnică orchestrală germană. Cînd îşi dă însă seama de limitele acestui stil, căutările sale se îndreaptă spre expresionism, ceea ce dovedeşte cu prisosinţă unele bagatele din op. 6. De abia după aceea, datorită unei cunoaşteri adînci a muzicii ţărăneşti, maghiare, romîneşti şi slovace, el reuşeşte să se elibereze de influenţele arătate pentru a găsi astfel un drum propriu.

Ca elev al conservatoarelor din Viena si Paris, Enescu nu a putut să se sustragă la început de influenţa copleşitoare a muzicii germane şi franceze. Dar cu toate influenţele lui Brahms, Wagner şi Fauré, el s-a îndreptat de timpuriu spre muzica lăutărească, prelucrînd unele din melodiile acesteia în „Poema romînă", lucrare compusă la vîrsta de 16 ani şi prezentată în prima audiţie, cu mare succes, de către Edouard Colonne la Paris. Folosirea acestor melodii se face încă după modelul romantic al compozitorilor romîni din secolul al XIX-lea, care încercau (fără a putea încă trage consecinţele din specificul muzicii populare) să le îmbine cu gîndirea armonică şi de formă occidentală. Tendinţa de îmbinare a acestor elemente eterogene caracterizează creaţia compozitorului pînă la epoca sa de maturitate artistică, influenţele muzicii apusene păstrînd deseori supremaţia. Din păcate, aceste lucrări sînt cele mai răspîndite, dar ele nu dau o imagine completă asupra adevăratei semnificaţii a acestui compozitor. De abia cu Sonata III-a învinge în creaţia lui Enescu muzica autohtonă, pentru ca după această dată, elementul popular să cunoască în muzica sa o transfigurare tot mai substanţială şi personală.

Zoltan Kodaly, care este alături de Bartók cel mai însemnat reprezentant al muzicii maghiare, a găsit poate dintre toţi cel mai direct drumul spre muzica ţărănească maghiară, ceea ce dovedeşte ciclul de cîntece op. 1 şi cvartetul de coarde op. 2, această din urmă lucrare fiind construită pe o melodie ţărănească autentică. In armonie sînt prezente încă foarte multe elemente tradiţionale. De abia cunoaşterea armoniei lui Debussy a grăbit evoluţia spre o gîndire armonică dedusă din structura melodică a muzicii ţărăneşti maghiare.

In primul rînd trebuie constatat — ca de altfel la toate şcolile naţionale — că influenţa muzicii populare se manifestă îndeosebi în melodie şi ritm ; în cazul lui Janacek şi al şcolilor din sud-estul Europei, în primul rînd în structura în general modală a melodiei, în folosirea modurilor vechi mai cu seamă a celor doric, frigic, lidic şi mixolidic. Un interval melodic foarte caracteristic, care la Kodaly şi Enescu apare mai rar, fiind în schimb des întîlnit la Janacek şi Bartók, este cvarta mărită şi, în afară de aceasta, intervalul de septimă mică. La Janacek şi Kodaly melodia are, de cele mai multe ori, un caracter diatonic în timp ce la Enescu şi Bartók ea este deseori amestecată cu elemente cromatice care în cazul acestor doi compozitori sînt foarte diferite. La Enescu, cromatica este determinată de frecventa folosire a secundei mărite care, alături de sferturile de ton şi o bogată melismatică de origine orientală, este foarte caracteristică pentru muzica populară din sudul şi estul ţării noastre, lipsind aproape total din muzica romînilor ardeleni. La Bartók, care a cules şi şi-a însuşit doar muzica romînească din Transilvania, elementele orientale sînt cu desăvîrşire absente. Ele nu au pătruns în muzica lui Bartók nici măcar sub influenţa muzicii arabe şi turceşti pe care compozitorul o studiase temeinic, fiindcă aceste elemente sînt caracteristice doar pentru muzica orăşenească a arabilor şi turcilor 5). In creația lui Bartók se găsește un alt gen de cromatism pe care muziciana franceză Giselle Brelée îl numește „cromatism diatonic“, inspirat din „treptele mobile“ ale modurilor populare, adică din folosirea aceleiași trepte sub două forme diferite, de exemplu: într-un mod de mi în urcare fa-diez, în coborîre fa-natural sau în modul lidian mi și mi-bemol, în modul dorian do-diez și do-natural etc.

---

[4] Broşura „Leos Janacek".

In prima sa schiță biografică, Bartók spune: „S-a dovedit că vechile game care nu au mai fost folosite în muzica noastră cultă, nu și-au pierdut nicidecum forța lor vitală. Folosirea acestora a dat naștere la noi combinații armonice. Acest fel de tratare a modurilor diatonice a făcut posibilă eliberarea de gama major-minoră și, ca ultimă consecință, utilizarea complet liberă a fiecărui ton din sistemul nostru cromatic.“

In această „tratare liberă“ a tuturor celor 12 trepte ale gamei, 6) influența muzicii populare romînești din Transilvania a jucat un rol care nu trebuie scăpat din vedere.

Acest fel de construcție melodică de origine populară este caracteristic mai cu seamă pentru muzica lui Bartok. El apare la Enescu mai ales în ultima sa perioadă de creație.

La analiza influenței populare trebuie avute în vedere și alte caracteristici în ceea ce privește construcția melodică. In modul de alcătuire a unei fraze muzicale există două posibilități: pe de o parte repetarea insistentă a unui singur motiv pregnant, pe de altă parte înșiruirea unor motive. Pentru melodica lui Janacek este caracteristic mai mult primul tip, prezent atît în operele vocale cît și în lucrările sale instrumentale. Ne referim doar la cîteva exemple ca de pildă Simfonietta, cvintetul pentru suflători „Mladi“, cele două cvartete de coarde, Sonata pentru vioară și pian.

La ceilalți trei compozitori găsim mai des teme de largă respirație care păstrează în lucrările instrumentale un caracter vocal. Amintim în acest sens construcția melodică din „Divertisment“, Concertul nr. 3 pentru pian, Concertul de vioară de Bartok, Simfonia de cameră, Preludiul la unison din Suita I-a de orchestră, Suita III-a pentru orchestră, „Impresii din copilărie“ pentru pian și vioară de Enescu precum și, în general, lucrările instrumentale ale lui Kodaly. Trebuie subliniat că această predilecție pentru caracterul vocal al melodiilor atît de viguros afirmat în creația celor trei compozitori din urmă dar și în aceea a lui Janacek, își are originea tocmai în muzica populară. Datorită acesteia, aproape toți reprezentanții școlilor naționale se deosebesc fundamental de compozitorii occidentali de azi, în a căror muzică predomină o melodică instrumentală abstractă.

In ceea ce privește ritmul muzicii populare, acest element poate fi, în general dar mai ales în cazul școlilor naționale, foarte greu privit ca ceva independent, fiindcă de foarte multe ori o melodie își capătă amprenta națională tocmai datorită folosirii unor formule ritmice specifice, proprii muzicii populare.

Trebuie arătat că datorită influenței muzicii populare, compozitorii de care vorbim au realizat o mai mare mobilitate și varietate în ritm și în construcția metrică, caracteristice care au dispărut de mult din muzica occidentală. In timp ce unii compozitori apuseni, ca de pildă Messiaen, caută să-și împrospăteze mijloacele ritmice recurgînd la ritmul unei muzici exotice (de ex. ritmul celei hindustane) sau construindu-și ritmuri artificiale, muzica populară din sud-estul Europei reprezintă și în această privință un nesecat izvor natural. Mai trebuie subliniat că afară de Bartok, nici unul din compozitorii amintiți mai sus nu a folosit ritmul ca element de bază al unei compoziții, cum este bunăoară cazul în Suita de dansuri, în cele două mari Dansuri romînești, în unele părți ale Suitei pentru orchestră, în mișcările finale ale celor două sonate pentru vioară, dar mai ales în dansurile pe „ritm bulgăresc“.

In fine, referitor la armonie relevăm că toți cei patru compozitori au fost mai mult sau mai puțin inovatori în acest domeniu și că anumite inovații se datorează felului logic de a trata din punct de vedere armonic elementele muzicii populare. Intr-una din scrierile sale despre Bartok, muzicologul maghiar Szabolcsi Bencze afirmă de exemplu, că acordurile de cvartă și alte noi procedee armonice au luat naștere din acompaniamentul armonic adus de compozitor unor melodii populare romînești, bulgărești, slovace, arabe etc. Felul personal al limbajului muzical al lui Janacek se manifestă pe tărîm armonic deja într-o vreme cînd el se mulțumea cu mijloacele armonice tradiționale, ca trisonul și acordul de patru sunete; dar și în cadrul acestui stil armonic, întorsături modulatorii frapante, folosirea unor înlănțuiri enarmonice de un deosebit farmec sînt acelea care dau gîndirii sale armonice o amprentă proprie. In lucrările sale compuse mai tîrziu, el folosește acorduri, mult mai complexe, de ex.: din 5—6 sunete, întorsături modale și acorduri paralele deduse de asemenea din mod, care după părerea noastră sînt atribuite

---

5) „O trăsătură specifică este faptul că gama cu interval de secundă mărită, cu caracter oriental (arab) atît de răspîndită în întreaga peninsulă Balcanică este complet necunoscută în satele turcești din regiunea Adana. Dacă nu de la turci, atunci de unde, de la cine a putut ajunge în Balcani acest „fel de gamă?“ (Din „Insemnări asupra cîntecului popular“ de Bela Bartók, E.S.P.L.A.).

6) Folosirea modurilor vechi, nu numai într-o formă pură, ci și ca moduri combinate, este o caracteristică a muzicii noastre populare, ceea ce înseamnă că scara unei melodii este alcătuită deseori din două tetracorduri, aparținînd unor moduri diferite. De asemenea, este o trăsătură caracteristică păstrarea aceluiași ton central în timp ce melodia schimbă modul, de pildă ascendent: modul frigic, iar descendent: cel doric sau hipofrigic. Acest fel de alcătuire a melodiilor muzicii populare romînești din Ardeal explică faptul că de multe ori întîlnim cîntece cu 10 și chiar 11 trepte, fără ca ele să aibă un caracter modulatoriu în sensul muzicii occidentale sau să fie explicate ca alterări ale uneia dintre cele 7 trepte ale gamei.

greşit — după cum am spus — influenţei lui Debussy.

Cu excepţia lui Enescu, care numai accidental a scris cîteva scurte lucrări corale (fără semnificaţie deosebită), Janacek, Kodaly, Bartók au acordat o importanţă deosebită genului coral, cu sau fără acompaniament. Această predilecţie pentru formele muzicii corale este încă o dovadă a convingerii lor democrate despre rosturile muzicii în societate. Erau în primul rînd convinşi de înaltul rol educativ al muzicii corale şi de aceea pe lîngă compoziţii corale de o complexă factură destinată unor înjghebări corale rutinate, cu toţii au scris şi coruri pentru copii. Spre deosebire de atîţia compozitori de seamă care n-au creat decît lucrări mediocre în literatura muzicală destinată celor mici, compoziţiile corale ale maeştrilor de care vorbim, sînt adevărate capodopere, foarte caracteristice pentru stilul şi întreaga lor concepţie muzicală.

Astfel, ciclul „Rikadlo" pentru cor la unison şi acompaniament de cîteva instrumente muzicale, al lui Janacek, este una dintre cele mai importante lucrări ale maestrului ceh. De o înaltă valoare sînt de asemenea şi corurile de copii ale lui Kodaly şi Bartók. S-ar putea cita aici pagini întregi din scrisorile lui Kodaly în care arată importanţa genului muzicii corale ca cel mai propice mijloc de educare muzicală a maselor. In ceea ce priveşte pe Bartók, corurile sale începînd chiar cu cele scrise pentru copii, constituie un fel de introducere în stilul lucrărilor sale cele mai complexe. Bazate pe o concepţie polifonică a cărei structură izvorăşte din specificul modal al melodiilor tratate, ele au ca scop lărgirea şi adîncirea sensibilităţii muzicale a copiilor, educaţi în trecut aproape numai în direcţia unilaterală a muzicii occidentale.

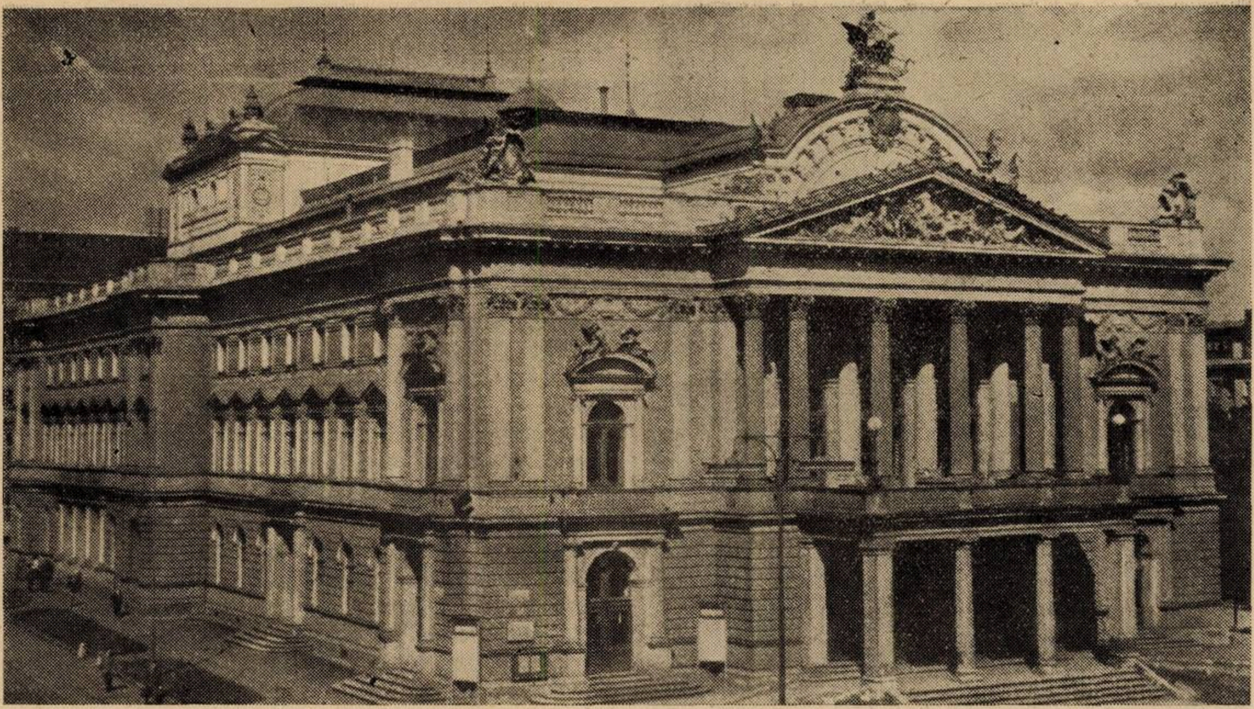
Spre deosebire de ceilalţi trei compozitori — care vădesc o înclinaţie mai mult spre polifonie dintre care Bartók şi, în lucrările tîrzii, şi Enescu, vădesc o predilecţie din ce în ce mai accentuată spre un linearism liber, aspru, uneori legat prea mult de considerente armonice verticale — Janacek concepe muzica cu precădere vertical.

Adevărata polifonie îi este, de fapt, străină, dinamica este asigurată de o figuraţie melodică-armonică foarte tipică pentru stilul acestui maestru.

Acordurile accidentale astfel obţinute dau limbajului său o deosebită culoare. Această concepţie eminamente verticală poate fi explicată la Janacek în strînsă legătură cu concepţia sa muzicală dramatică care tinde întotdeauna către conciziune, către concentrarea expresiei, către reliefarea pregnantă a situaţiilor dramatice. Căci Janacek a fost, spre diferenţă de ceilalţi trei compozitori care rămîn — cu tot aportul lor deosebit de valoros în genul muzicii dramatice — creatori de muzică simfonică şi instrumentală, un compozitor dramatic. Aceasta o dovedesc nu numai multiplele sale opere ci şi faptul că — cu toate valorile existente în muzica sa simfonică, de cameră şi corală — cele mai bune şi originale lucrări au fost compuse tocmai în acest gen. In legătură cu aceasta mai trebuie amintit modul lui de a trata graiul vorbit şi melodia derivată din vorbire, din intonaţiile limbii cehe, procedeu melodic coral, contribuind într-un înalt grad la caracterizarea realist-dramatică. In opera lui Bartók „Castelul lui Barbă-Albastră" găsim desigur foarte multe intenţii de acest fel în invenţia melodică, deduse aici din intonaţiile limbii maghiare după cum şi Enescu foloseşte în drama sa muzicală „Oedip" cîntarea vorbită (Sprechgesang). Dar la nici unul din aceşti doi compozitori această concepţie melodică nu se impune ca un principiu dramatic fundamental.

Prin studiul de faţă, care nu are pretenţia de a fi epuizat în mod adîncit toate problemele, am intenţionat să atrag atenţia asupra faptului că în domeniul muzicologiei comparate, în aprecierea estetică, în cercetarea trăsăturilor comune sau diferite ce apar în muzica personalităţilor marcante din spaţiul sud-est european sînt încă multe probleme de rezolvat. Progresele în studierea comparată a folclorului naţiunilor care locuiesc în acest spaţiu geografic vor contribui cu succes la lămurirea multora din cele înşirate mai sus.

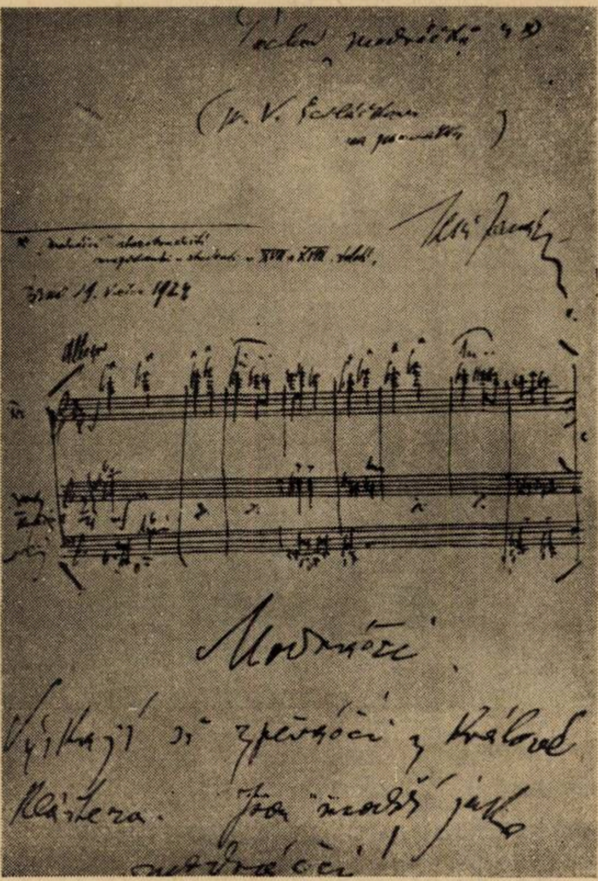
Faţă de valoarea incontestabilă a acestor creaţii artistice, de înalta lor misiune etică şi culturală, de influenţa lor sănătoasă asupra muzicii europene, ajunsă la criză, muzicologii noştri au datoria să se consacre pe viitor, cu sîrguinţă şi dragoste, acestor probleme.



Teatrul Janacek din Brno

Festivalul şi Congresul Internaţional de muzicologie „Leos Janacek" de la Brno

Cu ocazia celei de a treizecea comemorări de la moartea lui Leos Janacek, a fost organizat, în luna octombrie a. c. cu sprijinul partidului şi al guvernului cehoslovac, de către Uniunea Compozitorilor din Praga şi Comitetul Janacek din Brno, primul festival şi congres internaţional de muzicologie, consacrate operei acestui mare fiu al poporului cehoslovac. Cu această ocazie au fost trecute în revistă o mare parte din lucrările corale, de muzică de cameră şi simfonică, precum şi întreaga sa creaţie dramatică. Între 18 şi 26 octombrie a avut loc, concomitent cu ultima parte a Festivalului, congresul de muzicologie, care a întrunit 70 de muzicologi străini şi 64 de muzicologi cehoslovaci. Au fost citite circa 50 de referate, care s-au ocupat cu viaţa şi opera compozitorului, aducînd, în majoritatea cazurilor, importante contribuţii la o mai bună cunoaştere a muzicii lui Janacek, a legăturilor puternice care au existat între creaţia şi viaţa sa, a elementelor constitutive ale stilului său şi a dezvoltării sale ca muzician. In cuvîntul de deschidere, prof. dr. Jan Racek, titularul catedrei de estetică şi istoria muzicii de la Universitatea din Brno, a scos în relief importanţa operei lui Janacek pentru cultura muzicală europeană, rădăcinile populare ale muzicii sale, crezul artistic al compozitorului, caracterul militant, politic şi social al operei sale, locul şi rolul în creaţia muzicală contemporană. In raportul său, dr. Antonin Sichra, titularul catedrei de estetică muzicală de la Universitatea din Praga, s-a ocupat într-un mod adîncit de trăsăturile realiste ale muzicii lui Janacek, opunîndu-l, în privinţa aceasta, altor compozitori occidentali contemporani, a căror orientare artistică se deosebeşte fundamental de aceea a marelui compozitor morav, prin lipsa de legătură cu viaţa, prin caracterul abstract al creaţiei lor. Ceilalţi raportori cehoslovaci au abordat mai mult probleme de detaliu, privind viaţa şi opera compozitorului. O contribuţie remarcabilă a constituit-o raportul muzicologului din Brno, dr. Jiri Vyslouzil, care a arătat, pe baza multor exemple concrete, izvoarele populare ale muzicii lui Janacek şi marea artă a compozitorului de a transfigura, într-un stil personal, substanţa populară a muzicii din Moravia, Slovacia şi Silezia. Muzicologul dr. Jaroslav Jiranek, redactor şef al revistei „Hudebny Roshledy" din Praga, a arătat, în comparaţie cu alte mari figuri ale muzicii europene de astăzi, semnificaţia muzicii lui Janacek în creaţia contemporană. Foarte interesante au fost, de asemenea, şi rapoartele care s-au ocupat, în mod documentat, de problema influenţei limbii vorbite cehe asupra structurii melodice a compozitorului, de rolul important pe care aceste intonaţii ale vorbirii curente, studiate de Janacek cu multă temeinicie, îl au ca element de caracterizare realistă în opera dramatică a compozitorului. Rapoartele au fost întregite prin discuţii, care s-au referit, în special, la această temă din urmă. Unele lămuriri de mare importanţă în privinţa structurii armonice a muzicii



Fragment de manuscris din anul 1924

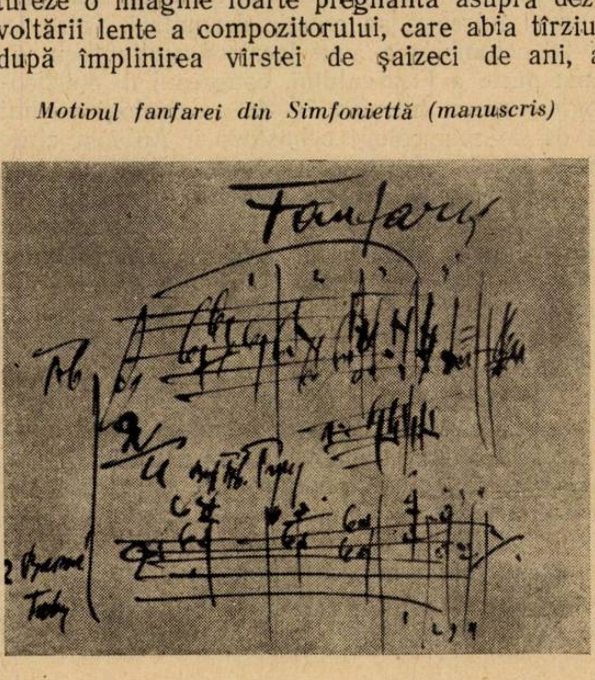
lui Janacek au fost aduse de către binecunoscutul compozitor și muzicolog ceh prof. Alois Haba. O importanță deosebită a fost acordată analizei dramaturgiei și stilului operelor lui Janacek, în unele referate, dintre care subliniem pe acela al rectorului Conservatorului din Brno, dr. Ludovik Kundera, ocupîndu-se de probleme de interpretare vocală și instrumentală a muzicii lui Janacek. În cuvîntul de închidere, compozitorul V. Dobias, președintele Uniunii Compozitorilor cehoslovaci, scoțînd în relief caracterul adînc umanist al operei marelui muzician, a arătat rolul important al artei ca mijloc de cunoaștere și înfrățire între oameni, menirea deosebit de importantă a compozitorilor în această operă de înfrățire, însemnătatea muzicii lui Janacek în cultura muzicală europeană de azi.

Dintre rapoartele delegaților oaspeți, care au expus în mod foarte interesant punctul de vedere al străinătății în aprecierea creației compozitorului cehoslovac, trebuie amintite în primul rînd cele prezentate de prof. Lev Ghinsburg din Moscova ; aducînd salutul muzicienilor sovietici, el a arătat interesul și dragostea muzicienilor și publicului sovietic față de creația lui Janacek, făcînd și unele considerații în privința legăturilor ce au existat între Janacek și muzica rusă. Muzicologul Izrail Nestiev, redactor la revista „Sovietskaia Muzîca", a vorbit despre dramaturgia și stilul muzical al operei „Katia Kabanova" care, după cum se știe, are ca libret o formă modificată a dramei lui Ostrovski „Furtuna", și despre unele legături ale stilului lui Janacek cu stilul lui Musorgski. Prof. Paul Mies, din R. F. Germană, specialist în probleme de descifrare a manuscriselor, a dezvoltat în referatul său problema edițiilor definitive cu referire la Janacek, pe baza unei analize critice a manuscriselor, și problema variantelor în schițele compozitorului. O contribuție prețioasă a constituit-o intervenția muzicianului francez Jacques Feschotte, prieten apropiat al lui George Enescu, director la Ecole normale de musique din Paris, care vorbind despre caracterul adînc uman al muzicii lui Janacek, a făcut o paralelă între creația acestuia, plină de conținut generos uman, inspirată din viață și aberația dodecafoniștilor, pe care publicul francez îi respinge. Muzicologul din R. D. Germană F. W. Seraucky a dezvoltat în referatul său problema mult discutată a rolului intonațiilor limbii vorbite în muzică, în general, și cu referiri speciale la muzica lui Janacek, iar muzicologul polonez Jerry Mlodsiejowski a vorbit despre legăturile lui Janacek cu oameni de artă din Polonia, despre călătoriile compozitorului la Varșovia și despre succesele de care se bucură muzica lui Janacek, azi, în Polonia. Conducătorul delegației bulgare, Todor Popov, profesor la Conservatorul din Sofia, a vorbit despre înalta apreciere de care se bucură în Bulgaria muzica lui Janacek și despre reprezentarea unora dintre operele sale.

Subsemnatul am avut cinstea de a reprezenta Uniunea Compozitorilor din R.P.R. la acest Congres, făcînd în referatul respectiv o paralelă între muzica lui Janacek și aceea a personalităților de frunte a școlilor naționale romîne și maghiare : Enescu, Bartók, Kodaly.

După cum am mai amintit, în decursul Festivalului care începuse cu o săptămînă înainte de Congres, a fost trecută în revistă aproape întreaga creație a lui Janacek, avînd darul să contureze o imagine foarte pregnantă asupra dezvoltării lente a compozitorului, care abia tîrziu, după împlinirea vîrstei de șaizeci de ani, a

Motivul fanfarei din Simfoniettă (manuscris)



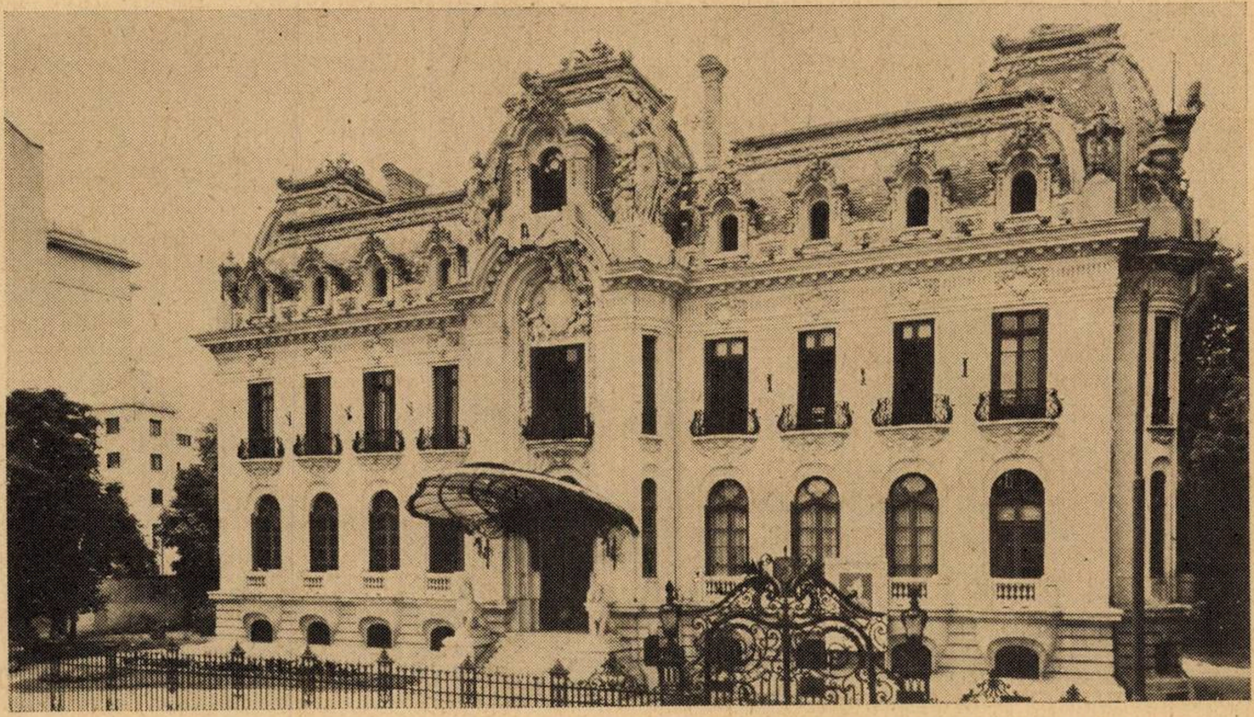
ajuns la deplina maturitate și la o excepțională înflorire a talentului său creator. Astfel, s-a putut constata cum Leos Janacek, născut în 1854, trăind deci în epoca de culminație a romantismului și suferind toate influențele acestuia, și-a început activitatea componistică sub influența dublă, pe de o parte a lui Smetana și Dvorak, pe de altă parte sub aceea a cîntecului popular din Boemia, fără a ajunge însă la un stil propriu. Acest dublu aspect stilistic al primei sale maniere de compoziție a fost în chip cît se poate de plastic învederat de unele lucrări vocal simfonice, dar mai ales de prezentarea operei ,,Inceputul romanului“, în care felul încă cu totul occidental al înveșmîntării melodiilor populare permitea, foarte vag, sezisarea, de către publicul auditor, a substanței populare prezentă în această operă. Trecerea în revistă a unor lucrări puțin cunoscute ale lui Janacek au îngăduit să se constate și unele însemnate influențe — ca de exemplu în cantata sa de mare amploare „Marea evanghelie“ — ale unor romantici ca Gustav Mahler. Cu ocazia concertelor s-a putut constata cum Janacek a reușit pas cu pas să se elibereze de aceste influențe romantice precum și de alte înrîuriri, ca de pildă cele debussyiste, printr-o cunoaștere din ce în ce mai adîncă a muzicii populare morave, a legilor ei specifice, a construcției ei armonice latente, a structurii ei ritmice. Una din explicațiile înfloririi depline atît de tîrzii a talentului său, constă în faptul că Janacek, trăind într-un oraș de provincie, ignorat, apreciat multă vreme doar ca modest organist și profesor la școala de muzică bisericească din Brno, a trebuit să înfrunte — după cum s-a arătat de către unii raportori — spiritul îngust și lipsa de înțelegere, gustul limitat al publicului burghez din Brno. La neputința de a se regăsi mai de vreme a contribuit și atitudinea ostilă a direcției operei din Praga, care timp de zece ani a refuzat, în mod constant, reprezentarea uneia din capodoperele sale dramatice, opera „Jenufa“, pe motiv că este creația unui diletant care a scris o lucrare confuză, lipsită de adevărat meșteșug componistic. De-abia cînd această operă a fost executată la Viena în urma activității progresiste atît de inimoasă a scriitorului praghez Max Brod, obținînd un succes cu răsunet mondial, încrederea compozitorului în forțele proprii a crescut, mergînd apoi fără șovăiri mai departe pe drumul deschis de „Jenufa“.

Această operă, precum și celelalte două care și-au cucerit în anii din urmă un loc important în repertoriul teatrelor de pretutindeni și anume „Katia Kabanova“ și „Vulpea șireată“ (jucată nu de mult cu mare succes în Italia) au fost executate în partea întîia a Festivalului. Ele merg pe linia ascendentă inaugurată de „Jenufa“. Sprijinirea, într-o formă măiestrită, pe substanța populară, este deosebit de evidentă și nu putem, cu această ocazie, să nu exprimăm regretul că nici una din aceste lucrări dramatice, cu totul remarcabile, nu figurează în repertoriul unuia dintre teatrele noastre de operă.

Nu am putut asculta opera „Din casa morții“, al cărei libret a fost alcătuit după romanul lui Dostoievski, ea fiind reprezentată cu o zi înainte de sosirea subsemnatului. După părerea unanimă a delegaților străini, această operă pare să fie punctul culminant al întregii creații dramatice a lui Janacek. In schimb, celelalte trei opere pe care am avut prilejul să le ascult, „Cazul Makropoulos“, „Călătoriile d-lui Broucek“ și „Soarta“, au, după părerea noastră, un oarecare caracter problematic din cauza unei inegale realizări muzicale și a unei oarecari lipse de unitate a stilului, dar înainte de toate datorită problematicii însăși a libretului. In „Cazul Makropoulos“ de exemplu, actul întîi se petrece în biroul unui avocat ; conversații telefonice, discuții oarecum juridice etc., — scene care prin caracterul lor cam naturalist nu solicită o înveșmîntare muzicală de o substanță emoțională intensă. In această operă, precum și în celelalte două pe care le-am amintit, compozitorul face uz, în mod amplu, de un recitativ melodic din care lipsește elementul „arioso“, comentarul psihologic al acțiunii dramatice fiind lăsat pe seama orchestrei. Astfel compozitorul reușește să închege, cu o măiestrie rară, un țesut simfonic de mare tensiune dramatică, nu pe baza procedeelor cunoscute, de exemplu, din muzica lui Wagner sau Strauss, ci dintr-un mozaic de teme și motive, în permanentă transformare. „Călătoriile d-lui Broucek“ reprezintă o satiră la adresa burgheziei lașe, corupte și lipsite de patriotism, în primele două tablouri fiind satirizate mai ales gusturile artistice îndoielnice ale publicului burghez, în timp ce în ultimele două acte ale operei, reprezentînd scene mărețe din glorioasa luptă de eliberare națională din epoca husiților, lașitatea și conformismul d-lui Broucek contrastează izbitor cu spiritul de jertfă al eroilor populari. Opera „Soarta“ a cărei premieră mondială a avut loc abia la acest Festival, deci la treizeci de ani după moartea compozitorului, are un caracter autobiografic. Pe de o parte, tragedia familiară a compozitorului, pe de altă parte lupta sa istovitoare împotriva unui mediu neînțelegător și dușmănos. Această operă se resimte, în primul rînd de un libret neizbutit, încărcat cu prea multe detalii, de o partitură cu frumuseți incontestabile dar cu părți mai puțin reușite, mai puțin convingătoare, de o anumită căutare încă a unui stil personal, deci de anumite contradicții stilistice. Dirijorii și orchestra precum și cîntăreții au fost de o remarcabilă ținută artistică, regia în schimb fiind mai puțin izbutită.

Intregind acest tablou al spectacolelor de operă cu acela al concertelor simfonice de mare succes, dintre care trebuie amintit cel la care a fost executată balada „Sumorove dite“, poemul simfonic „Taras Bulba“ și „Missa glagolitică“ într-un chip impresionant, am încercat să dăm cititorilor noștri o imagine sumară despre activitatea artistică și științifică din Brno, oraș care cunoaște în anii regimului de democrație populară, o deosebită înflorire economică și culturală.

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR



Plenara secţiei de muzică simfonică şi de cameră

In vederea pregătirii Plenarei Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor, consacrată discutării celor mai importante probleme legate de creaţia noastră muzicală, au avut loc, în ultima vreme, şedinţe plenare în cadrul cărora au fost prezentate referate urmate de discuţii.

Cu prilejul plenarei secţiei de muzică simfonică şi de cameră, în referatul biroului secţiei au fost expuse activitatea în cursul anului 1958, probleme actuale ale creaţiei genului şi ale difuzării ei.

Incepînd de la 1 ianuarie, biroul secţiei de muzică simfonică şi de cameră a depus o activitate intensă, cercetînd un număr de 270 lucrări, întocmind pentru fiecare din ele referate. Pentru rezolvarea cît mai bună a problemelor curente, biroul secţiei a luat unele măsuri care au dat roadele aşteptate şi dintre care reţinem: prezentarea pe viu a lucrărilor depuse, ceea ce ajută la formarea unor păreri juste referitoare la ele, participarea prin rotaţie a doi membri ai secţiei la şedinţele săptămînale ale biroului, dîndu-se astfel posibilitatea unui număr mare de compozitori să cunoască îndeaproape munca acestuia etc.

Referatul a adus în discuţie munca de îndrumare şi orientare a creaţiei care se face îndeosebi în cadrul cenaclelor deschise. Desfăşurarea acestora nu este însă întotdeauna satisfăcătoare datorită faptului că nu toţi membrii secţiei frecventează în mod regulat cenaclele, că deseori nu există o participare suficient de activă la discuţii şi nu toate intervenţiile au nivelul ideologic şi profesional cerut. Pentru remedierea cît mai grabnică a acestor neajunsuri, biroul a făcut un apel la toţi membrii secţiei, invitîndu-i să aducă prin cuvîntul lor o contribuţie competentă la discutarea creaţiei noastre, subliniind în acelaşi timp necesitatea adîncirii sistematice a muzicii lui George Enescu, a cărei cunoaştere temeinică poate prilejui învăţăminte preţioase pentru munca creatoare a fiecărui compozitor.

Referatul a acordat o importanţă deosebită problemelor actuale ale creaţiei noastre muzicale, arătînd că Uniunea Compozitorilor luptă pentru „o muzică sănătoasă, robustă, sinceră şi expresivă, cu un puternic conţinut emotiv, legată de măreţele transformări care se petrec azi în ţara noastră, scrisă cu un înalt meşteşug, în forme simple şi clare care să poată exprima ideile şi sentimentele proprii oamenilor de azi, constructori ai socialismului“.

În continuare s-a arătat că pentru realizarea unei arte cu adevărat înalte se cere acordată o importanţă deosebită melodiei precum şi celorlalte mijloace de expresie, într-un cuvînt, este necesară o înaltă măiestrie artistică. Pornind de la aceste principii, referatul a condamnat cu fermitate primitivismul, simplismul, lipsa de personalitate, epigonismul, şabloanele învechite, fuga de melodie, în numele unor pretexte neîntemeiate, atitudinile retrograde și teoretizările tendențioase, sărăcia de idei.

Referatul a arătat că realismul socialist presupune în muzică o tematică legată de lupta poporului pentru socialism, forme de expresie și un limbaj corespunzător caracterului dinamic, de permanentă reînnoire, de mers înainte al construcției societății noi, adîncirea și dezvoltarea tezaurului artistic național. Metoda realismului socialist dă posibilitatea oricărui compozitor talentat să-și afirme din plin personalitatea creatoare în cadrul unei bogății de curente și stiluri. În legătură cu aceasta, referatul a relevat faptul că dacă în genul muzicii simfonice și de cameră au existat în anul acesta realizări valoroase, în alte genuri s-a observat o oarecare rămînere în urmă. Este vorba de genul de operă, de balet, de muzică vocal-simfonică, de muzică cu program. Biroul secției a întreprins acțiuni susținute pentru remedierea acestei situații. În momentul de față au fost terminate, sau sînt în curs de elaborare, un număr mare de cantate, oratorii, piese vocale, o operă și un balet de către compozitori ca Alfred Mendelsohn, Marțian Negrea, Gheorghe Dumitrescu, Diamandi Gheciu, Laurențiu Profeta, Ovidiu Varga, Viorel Doboș, Vasile Timiș, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Teodor Bratu, Wilhelm Berger, Gheorghe Bazavan.

O altă problemă relevată în referat este cea a textelor și libretelor. Pentru a se ajunge la o rezolvare satisfăcătoare în această privință s-a propus conducerii Uniunii Compozitorilor inițierea unei colaborări strînse cu Uniunea Scriitorilor.

Referatul s-a ocupat cu difuzarea muzicii romînești, menționînd unele manifestări mai importante (Festivalul Enescu, Săptămîna muzicii romînești ș. a.), în cadrul cărora au fost interpretate lucrări ale compozitorilor noștri, precum și primele audiții ce au avut loc anul acesta. S-a constatat că în stagiunea actuală nu există aproape nici un program al filarmonicilor din Capitală și restul țării în care să nu figureze o lucrare romînească. Au fost evidențiați dirijorii George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Mircea Basarab, Emanoil Elenescu, Dinu Niculescu, Mircea Cristescu, Nicolae Boboc, care au contribuit atît în țară cît și peste hotare la popularizarea creației noastre. Această acțiune a fost susținută în mod permanent de Radiodifuziunea Romînă, de revista „Muzica" și Editura Muzicală, amintindu-se că Televiziunea și „Electrecordul" nu au adus pînă în prezent aportul așteptat.

Referatul a relevat unele succese importante în domeniul muzicii de film și anume muzicile scrise în ultimul timp pentru filmele artistice și documentare de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Radu Paladi ș. a.

Au urmat apoi discuții la care au participat un mare număr de membri ai secției, aducînd contribuții și completări interesante pe marginea celor expuse în referat. Astfel au fost abordate probleme legate în special de creația romînească.

Melodia și funcția ei în muzica realistă ; accesibilitatea — factor de mare însemnătate în ridicarea artistică a maselor ; limbajul muzical înaintat pus în slujba exprimării unui bogat conținut, a unui mesaj înaintat ; importanța tematicii actuale izvorîtă din marile prefaceri ce se petrec azi în țara noastră ; muzica programatică ; romantismul revoluționar — trăsătură esențială a muzicii epocii socialiste ; importanța studierii muzicii populare care reprezintă o sursă inepuizabilă de inspirație în procesul de creație, determinînd profilul caracteristic al unei arte naționale legate de viața și năzuințele poporului ; necesitatea cercetării sistematice a muzicii romînești contemporane și a trecutului ei în monografii, analize, studii, în vederea unei cît mai bune cunoașteri a dezvoltării acesteia pe drumul artei realiste ; măiestria artistică — factor indispensabil în făurirea unei muzici înalte ; însemnătatea stabilirii unui contact cît mai strîns între creatori și masele largi, cu scopul de a cunoaște nemijlocit viața ; aportul însemnat al tinerei generații de compozitori care se înscrie tot mai ferm pe drumul unei arte adresate poporului ; educația muzicală și rolul ei în apropierea păturilor largi de genuri muzicale mai complexe, de limbajul muzical contemporan ; rolul cenaclelor în îndrumarea și orientarea muzicii romînești — sînt cîteva din problemele esențiale care au constituit obiectul unor vii dezbateri susținute de compozitorii Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Diamandi Gheciu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Ștefan Mangoianu și muzicologul Vasile Tomescu.

Concluziile plenarei au fost trase de primul secretar al Uniunii, compozitorul Ion Dumitrescu. Între altele, el a subliniat în privința muzicii cu program — care prin specificul ei se adresează mai direct ascultătorilor — că în momentul de față se duce o acțiune susținută, cu caracter permanent, pentru ridicarea ei la un înalt nivel artistic, pentru îmbogățirea ei cu noi creații.

În privința abordării tematicii contemporane, el a arătat că toți compozitorii conștienți, sinceri, ridicați ideologic și profesional, legați de viața poporului sînt chemați să creeze o artă cu puternice trăsături contemporane. Cu cît lucrările lor vor fi legate de teme concrete, inspirate din realitatea zilelor noastre, cu atît forța mobilizatoare a acestora și puterea de pătrundere în mase vor crește. În cazul muzicii bazate pe text, împlinirea acestui deziderat este în bună parte condiționată de texte reușite, bogate în imagini poetice.

În continuare, compozitorul Ion Dumitrescu a vorbit despre factorii care determină accesibilitatea diferitelor tipuri de melodii — de la cele mai simple pînă la cele mai complexe, reliefînd importanța acestui element de expresie în construcția unei lucrări, fără de care nu este posibilă realizarea unei adevărate muzici capabilă să emoţioneze adînc. Renunţarea la melodie, mutilarea şi pulverizarea ei duc inevitabil la falsificarea şi dezumanizarea muzicii, iar astfel de producţii sterile şi abstracte sînt inutile şi străine unei sensibilităţi sănătoase, sînt incompatibile cu o artă realistă.

Referindu-se la problema accesibilităţii, primul secretar al Uniunii a arătat că aceasta trebuie privită din două puncte de vedere : al compozitorului, chemat să scrie cu ajutorul unor mijloace simple şi clare o muzică care să dezvăluie cu uşurinţă mesajul ei, şi al publicului, care trebuie să depună un efort pentru a se apropia cît mai mult de înţelegerea fenomenului artistic. De aceea este nevoie în primul rînd de o serioasă educaţie muzicală a maselor şi de lucrări de diferite grade de accesibilitate, care să pregătească accesul spre muzica complexă.

In legătură cu aceasta se pune şi problema limbajului muzical, care pentru a fi înţeles de pături cît mai largi de iubitori de muzică, trebuie să corespundă cerinţelor acestora. Dacă compozitorii vor dezvolta în creaţia lor trăsăturile cîntecului popular, poporul va recunoaşte în opera de artă, în afară de propriile sale sentimente, graiul său specific, se va realiza o comunitate de simţire, o unitate de spirit, de gîndire şi de limbă muzicală între popor şi compozitori.

Pentru a îndepărta unele confuzii în ceea ce priveşte problema şcolii naţionale, compozitorul Ion Dumitrescu a precizat că această noţiune trebuie înţeleasă în sensul efortului comun depus de compozitorii noştri pentru aplicarea şi dezvoltarea metodei realismului socialist în condiţii specifice, determinate de o anumită tradiţie, de etapa de dezvoltare a muzicii noastre, de forţele creatoare existente, de potenţialul muzical al poporului.

Romantismul — a cărui problemă a fost abordată în cadrul discuţiilor — este caracteristic muzicii noi realiste, dar nu acel romantism mic burghez, intimist, individualist, morbid, pesimist, dezlipit de viaţă ci romantismul revoluţionar al oamenilor muncii antrenaţi în acţiuni măreţe, realizat în colectivul societăţii noi.

Conştienţi de răspunderea lor în revoluţia culturală din ţara noastră, Uniunea Compozitorilor, membrii ei resping cu hotărîre orice muzică nesănătoasă, ruptă de popor, căutările abstracte lipsite de conţinut, de un mesaj înaintat, înscriindu-se pe făgaşul creării unei arte realiste la nivelul cerinţelor contemporane, care să fie îmbrăţişată ca un bun de preţ al culturii noastre noi.

Plenara subsecţiei de muzică corală şi de mase

In ziua de 9 decembrie a. c. a avut loc, la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., plenara subsecţiei de muzică corală şi de mase.

Compozitorul Ioan D. Chirescu în referatul prezentat, a arătat că în perioada ianuarie—decembrie 1958, biroul subsecţiei s-a preocupat de antrenarea unui cerc cît mai larg de compozitori pentru a da un nou avînt cîntecelor de mase mobilizatoare, accesibile, de o formă concisă, cu o melodie clară şi îmbrăţişînd o tematică legată de actualitatea epocii noastre. De asemenea, a urmărit dezvoltarea genului coral de concert, al prelucrărilor de folclor şi al creaţiei destinată copiilor şi tineretului. In această perioadă s-au ţinut 45 de şedinţe de lucru, au fost examinate 584 de lucrări şi a fost tipărit la Editura Muzicală un număr important de coruri şi cîntece. De asemenea, au contribuit la tipărirea şi difuzarea muzicii de mase Casa Centrală a Creaţiei Populare şi Editura Tineretului, iar Radiodifuziunea a imprimat şi difuzat un mare număr de lucrări ale genului. Ministerul Invăţămîntului şi Culturii a adus un aport preţios în acţiunea de promovare a genului.

Legătura biroului cu diferite instituţii şi cu membrii subsecţiei a fost ţinută pe calea şedinţelor de birou lărgite şi prin numeroase cenacle şi audiţii, urmate de discuţii, din care a reieşit că în evoluţia cîntecelor de mase s-a realizat un progres real.

O contribuţie în munca subsecţiei a adus-o corul Uniunii Compozitorilor, condus de N. Rădulescu, care a prezentat noile creaţii.

Au fost relevate strădaniile majorităţii compozitorilor acestui gen de a exprima printr-o melodică vie şi bogată, cu conţinut luminos, strîns legat de actualitate, dîndu-se ca exemple lucrări de Gh. Bazavan, D. D. Botez, T. Bratu, D. Bughici, I. D. Chirescu, G. Danga, H. Jerea, E. Lerescu, R. Paladi, L. Profeta, Z. Popescu, D. Stancu, H. Schwartzmann, E. Teger, V. Timiş.

Referatul a scos în evidenţă unele deficienţe care mai dăinuiesc în creaţia genului : şablonul, prezenţa unor formule cu „iz popular“, lipsa de putere emoţională, prelucrări schematice, chemînd la remedierea lor cît mai grabnică.

Subliniind valoarea unei bune prelucrări a cîntecului popular, referatul a atras atenţia că în acest gen melodia populară nu trebuie să piardă nimic din prospeţimea şi frumuseţea ei ci, dimpotrivă, prin înveşmîntarea armonic-polifonică, calităţile melodiei trebuie să apară în toată strălucirea.

In ce priveşte genul cîntecelor de copii, referatul a relevat necesitatea de a se crea un imn al pionierilor, mai multe cîntece de şcoală, de prietenie, despre partid, pentru pace şi alte cîntece cu teme izvorîte din viaţa de azi a tinerelor noastre vlăstare. Referatul a pus apoi accentul pe unele lipsuri în activitatea biroului subsecţiei, cum sînt : nesezisarea la timp a unor teme insuficient abordate, atragerea, încă nesatisfăcătoare, în acest gen, a compozitorilor tineri, slaba legătură cu compozitorii din provincie, lipsa unei colaborări eficiente între poeţi şi compozitori, numărul mic de critici, analize şi recenzii apărute în cotidiane şi în revista „Muzica“. Referatul a arătat că cele mai multe deficienţe în dezvoltarea acestui gen provin din slaba legătură a compozitorilor cu masele pentru care scriu. Biroul subsecţiei îmbrăţişează cu entuziasm îndemnul partidului adresat oamenilor de cultură de a merge în rîndurile poporului muncitor, pentru a contribui la culturalizarea lui. La chemarea Uniunii Compozitorilor un număr de compozitori a şi plecat în diverse colţuri ale ţării.

La discuţii au luat parte numeroşi compozitori şi interpreţi care s-au referit la unele probleme importante ale creaţiei corale şi de mase. Astfel s-a relevat necesitatea dezvoltării tuturor genurilor — îndeosebi ale cîntecelor manifest cu o tematică actuală, cîntecelor pentru copii şi tineret, pentru ostaşi, cîntecelor la unison, destinate maselor largi (M. Păun, I. Totan etc.).

Lipsa de texte literare corespunzătoare a fost obiectul intervenţiilor unor compozitori care au propus o colaborare cît mai rodnică între Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor, printr-un contact direct şi şedinţe comune, în care să se dezbată referatele ambelor uniuni de creatori.

A fost viu criticată neparticiparea compozitorilor la concertele corale, chiar cînd li se cîntă creaţiile proprii în prima audiţie (recentul concert organizat de C.C.S.). Vorbitorii au subliniat importanţa concertelor date de compozitori, chemînd pe toţi muzicienii să sprijine această acţiune a Uniunii Compozitorilor (Hilda Jerea, Z. Popescu etc.). Au luat cuvîntul şi interpreţi, care şi-au afirmat hotărîrea de a promova cîntecul de masă şi de a îmbunătăţi în permanenţă repertoriul lor cu prime audiţii (D. D. Botez, D. Stelian).

Au fost subliniate marea importanţă şi ajutorul pe care statul le acordă operei de creare, valorificare şi difuzare a cîntecului de masă, care transmite ascultătorilor mesajul de viaţă al poporului nostru (Miltiade Păun de la Direcţia Muzicii din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii), arătîndu-se că este genul cel mai potrivit pentru mobilizarea tuturor în vederea îndeplinirii sarcinilor măreţe ce ne stau azi în faţă. Vorbitorii şi-au manifestat nădejdea că împlinirea a 15 ani de la Eliberarea Patriei şi a 500 de ani de la întemeierea Capitalei noastre vor fi rodnice prilejuri de cîntece inspirate cu care compozitorii vor întîmpina aceste evenimente.

Concluziile plenarei au fost trase de primul secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., compozitorul Ion Dumitrescu care, relevînd aportul adus de biroul subsecţiei în munca de promovare a genului, după ce a dat lămuriri în problemele ridicate, a chemat pe compozitori şi interpreţi spre un nou avînt al cîntecului coral şi de masă.

Plenara subsecţiei de muzică uşoară, de dans şi de operetă

În referatul întocmit de biroul secţiei s-a subliniat importanţa mare pe care o are şi în acest gen melodia. Bazîndu-se pe patrimoniul universal şi pe tradiţia noastră de muzică uşoară, compozitorii sînt chemaţi să se străduiască continuu pentru mersul firesc, înainte, pe drumul cel mai bun, al creaţiei lor. S-a subliniat că unii dintre compozitorii noştri şi-au limitat în ultimii ani sfera creaţiei abordînd, aproape în exclusivitate, ritmurile lente şi nedezvoltînd în măsură suficientă muzica cu conţinut luminos, optimist, de o factură veselă, antrenantă, ritmată, muzică atît de dorită de tineret, de publicul larg. Referatul a conchis că în etapa actuală de dezvoltare a muzicii noastre uşoare nu pot fi şi nu trebuie excluse ritmurile de circulaţie internaţională, dar trebuie respinse acele ritmuri care degenerează în zgomote sălbatice, ce cultivă unele instincte primare.

În privinţa orchestraţiei, biroul secţiei a considerat că aceasta trebuie să fie unitară, legată de conţinutul piesei şi adecvată melodiei, contribuind efectiv la înfrumuseţarea, îmbogăţirea şi expresivitatea ei. Au fost arătate progresele şi citaţi orchestratorii tineri — Ramon Tavernier, Richard Bartzer ş. a. — care au reuşit să-şi cristalizeze stilul, aflîndu-se în pragul unui salt calitativ. Progresul constă în faptul că melodia nu mai apare contorsionată şi fărîmiţată datorită orchestraţiei, haina orchestrală este colorată şi de bună calitate.

În legătură cu problema deosebit de spinoasă, a versurilor pentru muzica uşoară, s-a arătat că versurile cîntecelor interesează în cel mai înalt grad cu putinţă, pentru că din ele rezultă tematica, legătura cu viaţa, pe lîngă faptul că obiectivul principal al creaţiei noastre nu este, neapărat, circulaţia ei în afara ţării, ci, mai întîi, înlăuntrul ei. Versurile trebuie să contribuie la educarea oamenilor muncii, la educarea şi buna dispoziţie a tineretului. În această direcţie s-a făcut însă prea puţin pînă acum. Majoritatea poeţilor care lucrează pe acest tărîm s-a mărginit la comentarea, între altele, a... lunii sub diferitele ei aspecte (lună plină, noapte fără lună, luna pe fereastră etc.) sau la acelaşi veşnic „tu şi eu", „noi doi", „te iubesc", „mă iubeşti", „ne întîlnim", „ne iubim" etc. Este mai mult decît necesară abordarea unei tematici care să fie ancorată în realitate şi să reflecte multilateral viaţa, umorul, dragostea, bucuriile, strădaniile omului din zilele noastre. Revine poeţilor datoria de a privi această problemă cu toată răspunderea. A fost criticată cu acest prilej vulgaritatea anumitor texte. Versificatori care se bucură de un renume bine stabilit în creaţia genului au semnat şi continuă să semneze versuri de valoare îndoielnică pe care compozitorii, nu rareori, s-au grăbit să scrie muzică.

S-a trecut apoi la problema, nu mai puţin spinoasă, a interpretării, arătîndu-se că faţă de situaţia din acest domeniu al muzicii uşoare, este absolut necesară o acţiune de şcolarizare care să asigure măiestria, calitatea interpretării, din partea cadrelor noi. Pentru aceasta se impune — a conchis referatul — cunoaşterea ştiinţifică a problemelor teoretice şi practice ale muzicii în general şi ale muzicii uşoare în special.

Biroul subsecţiei de muzică uşoară socoteşte o necesitate de primul ordin aprofundarea celor mai de seamă creaţii de muzică uşoară din trecut şi de azi de către compozitori şi critici, ceea ce ar scuti pe compozitori de multe căutări al căror rezultat constă deseori, în descoperiri... depăşite, iar pe de altă parte ar da criticilor muzicali criterii juste în practicarea profesiunii lor.

În ceea ce priveşte colaborarea cu alte instituţii — ca de pildă cu „Electrecord — aceasta a fost pînă în prezent cu totul nesatisfăcătoare. „Electrecord“ a înregistrat o seamă de piese de slabă sau foarte slabă calitate — lipsa unei colaborări cu Uniunea Compozitorilor determinînd negativ calitatea creaţiei.

Un alt fenomen negativ îl constituie şi faptul că promovarea a o seamă de producţii muzicale şi de muzică de scenă în provincie şi chiar la unele teatre din Capitală se face la întîmplare, fără nici o îndrumare de ordin artistic, fără avizul Uniunii Compozitorilor în ce priveşte calitatea lor, potrivirea muzicii cu spectacolele pe care le susţin.

In acelaşi sens al creşterii calităţii creaţiei şi interpretării s-a propus (Gh. Dendrino) ca tinerii dirijori ce ies de pe băncile conservatorului să-şi facă ucenicia mai întîi la teatrele de estradă şi operetă — unde au multe de învăţat, problemele cu care sînt confruntaţi deci şefii de orchestră nefiind de loc uşoare.

În vederea promovării în cît mai bune condiţii a muzicii uşoare romîneşti în localuri, s-a sugerat (Anatol Albin) convocarea la Uniunea Compozitorilor nu numai a şefilor de orchestră şi cîntăreţilor dar şi a responsabililor trusturilor alimentare, care au datoria să vegheze la promovarea repertoriului romînesc.

S-a arătat (Miltiade Păun) că este nevoie de mai multă muzică de dans cu şi fără texte, după care să poată dansa tineretul. Compartimentul căruia îi sînt cele mai proprii teme ca dragostea de patrie, de natură, de viaţă etc. este însă acela al cîntecului liric. Compozitorii sovietici ne oferă în acest sens exemple bune de urmat. În ceea ce priveşte cîntecul satiric, atît de iubit de masa largă a oamenilor muncii acesta se lasă mereu aşteptat.

Muzica de dans — tango, fox etc. — trebuie să aibă acele intonaţii romîneşti izvorîte din cîntecele tradiţionale şi actuale ale poporului nostru şi nu intonaţii stereotipe, cosmopolite.

S-a cerut mai multă răspundere şi competinţă din partea unor cronicari improvizaţi. Cazuri ca cel al cronicii semnată de Stere Popescu, care fără nici un respect faţă de realitate, a denaturat situaţia muzicii noastre uşoare, este un model de „critică“ ce de mult nu îşi mai are locul în viaţa noastră muzicală. S-a arătat că la „Electrecord“, dacă au fost imprimate aproape toate lucrările bune, în schimb s-au imprimat şi unele lucrări slabe. Aşa, bunăoară, de curînd un număr de 7 piese din 13 au fost ale unor începători. Ei trebuie desigur să fie încurajaţi, dar cu grijă şi răspundere.

Referindu-se la problemele muzicii uşoare, J. V. Pandelescu a propus ca acestea să fie studiate în adîncime în cadrul cenaclelor Uniunii Compozitorilor, pe compartimente: tematica şi textele, legătura cu folclorul, armonizarea şi orchestraţia, interpretarea, fiecare făcînd obiectul unui referat aparte.

S-a subliniat faptul (Fl. Comişel) că orchestrele de teatru, de circ, sînt lăsate la voia întîmplării. Se folosesc pe de altă parte orchestre de 18 persoane pentru muzică (de pildă de Ion Dumitrescu, Ion Vasilescu) care reclamă 30 instrumentişti. Unele direcţii ale teatrelor încearcă să folosească magnetofonul care, îndeosebi cînd e... răguşit, cu greu poate înlocui muzica „pe viu“. Unii „compozitori“ nu sînt calificaţi ca atare dar iscălesc muzica de scenă: Titi Acs, Hurmuzescu, Barbatis, Maiorovici ş.a.

Radu Şerban a arătat că la „Electrecord“ a funcţionat o comisie de selecţionare şi achiziţionare a lucrărilor alcătuită din persoane ale căror criterii de apreciere nu se sprijineau pe o competinţă recunoscută, ca de pildă Silviu Slăvescu, Camelia Dăscălescu. S-a mai subliniat, în cursul discuţiilor (Edgar Elian), necesitatea ca ziarele cu rubrici permanente de cronică muzicală să acorde atenţie şi muzicii uşoare.

În privinţa Editurii Muzicale s-a arătat (Mişu Iancu) că instituţia a tipărit o seamă de lucrări ale genului dar că unele piese prezentate nu au putut fi tipărite neîntrunind toate condiţiile necesare pentru aceasta.

Relativ la creaţia de operetă care în anul 1958 nu a înscris nici o lucrare nouă, s-a arătat (Nicolae Kirculescu) că exigenţele crescînde, cu privire la calitatea libretului, impun o muncă artistică literară deosebit de îngrijită. O colaborare mai strînsă cu Uniunea Scriitorilor din R.P.R. ar fi de natură să dea, fără îndoială bune roade.

Făcîndu-se apel la capacitatea creatoare a tuturor compozitorilor de muzică uşoară, s-a accentuat (Elly Roman) asupra importanţei ce trebuie acordată producţiei de lucrări, care şi în acest domeniu pot oglindi foarte bine unele teme majore ale vieţii noi din patria noastră — ceea ce de altfel nu contrazice cu nimic realizarea şlagărelor de cît mai mare succes.

S-a pus un accent puternic (Diamandi Gheciu) pe necesitatea investigării şi aflării unor drumuri noi în muzica uşoară. Iubitorii de muzică aşteaptă melodii noi şi originale, armonizate simplu dar cu mai multă prospeţime — lucrări în care să vibreze cîntecul şi viaţa poporului nostru.

Plenara subsecţiei de fanfară

La 18 noiembrie crt. a avut loc plenara subsecţiei de fanfară, la care a participat un număr mare de membri ai Uniunii Compozitorilor, dirijori, militari şi civili.

Referatul biroului, prezentat de compozitorul Ioan Totan, a arătat drumul parcurs de creaţia pentru fanfară în ultimii zece ani, relevînd totodată unele probleme legate de creaţia genului.

Muzica pentru fanfară are la noi o tradiţie reprezentată de compozitori ca Ivanovici, Mărgăritescu, Fotino, Kutrupi, Lăzărescu, Kratokvil, Vlăduţă etc. care au fost pionierii acestui gen la sfîrşitul secolului XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, iar în perioada dintre cele două războaie mondiale, de către Al. Marian, S. Zlatov, S. Horceag, D. Crăciunescu, Ioan Todor şi alţii. Creaţia acestor înaintaşi cuprinde multe lucrări de valoare iar reconsiderarea acestora se impune ca o sarcină în munca viitoare a biroului subsecţiei.

În perioada de după 23 August 1944 şi mai ales în ultimii zece ani, tematica de actualitate, intonaţiile cîntecului de mase şi ale cîntecului ostăşesc îşi fac loc tot mai stăruitor în creaţii pentru fanfară de mare amploare. Tratarea folclorului în piese mari ca de pildă în „Rapsodia“ de Zeno Vancea, „Suita nr. 6“ de Mihail Andricu, precum şi într-o serie de fantezii, suite, potpuriuri, dă creaţiei din această perioadă un aspect deosebit faţă de vechile prelucrări ale compozitorilor înaintaşi.

Biroul subsecţiei de fanfară a cercetat multe din lucrările compozitorilor, membri şi nemembri ai Uniunii, promovînd pe cele mai reuşite şi dînd îndrumări acolo unde au fost necesare. Cu acest prilej s-a putut constata că unele lucrări — îndeosebi marşuri şi prelucrări de folclor — vădesc adesea un practicism îngust şi tendinţa de imitaţie epigonică a creaţiei înaintaşilor susamintiţi. Or, se ştie că alta trebuie să fie astăzi problematica creaţiei noastre pentru fanfară, alte intonaţii şi alte mijloace artistice trebuie folosite. Nu mai pot satisface improvizaţiile meşteşugăreşti şi şabloanele învechite. În orice împrejurare, chiar în simple prelucrări, compozitorul trebuie să dea dovadă de participare activă şi de preocupare permanentă pentru ridicarea nivelului artistic al creaţiei sale, destinată înainte de toate educării maselor.

Combaterea simplismului, ridicarea creaţiei pentru fanfară la nivelul cerinţelor de conţinut şi expresie actuale, însuşirea temeinică a meşteşugului, sînt cîteva din problemele enunţate de primul secretar al Uniunii Compozitorilor în concluziile la discuţii, care se cer pe viitor traduse în viaţă.

Pentru crearea unui repertoriu romînesc de fanfară de un înalt nivel artistic, biroul subsecţiei de fanfară îşi propune să mobilizeze cît mai mulţi compozitori şi mai ales tineretul, să organizeze, pentru cei care nu cunosc fanfara şi orchestraţia pentru fanfară, cursuri de orchestraţie precum şi audiţii demonstrative şi comparative, să dea îndrumările necesare compozitorilor amatori şi să ţină legătura cu fanfarele profesioniste şi de amatori pentru a cunoaşte şi satisface necesităţile lor.

I. T.

Cenaclul de cîntece de mase al filialei Cluj

Filiala din Cluj a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a inaugurat la 1 noiembrie a.c. activitatea pe anul 1958—1959, cu un cenaclu de cîntece de mase, organizat în cadrul Lunii prieteniei romîno-sovietice şi în cinstea zilei de 7 Noiembrie.

Programul a fost alcătuit din lucrări ale membrilor filialei, astfel încît el a prilejuit, la început de stagiune, cunoaşterea stadiului în care se află creaţia acestui gen în sînul filialei.

Cîntecele audiate au dovedit varietate prin temele pe care le întruchipează, ca şi prin mijloacele de expresie. Astfel, unii creatori rămîn fideli intonaţiilor mobilizatoare, ca D. Voiculescu în „Cîntec de luptă pentru pace“, V. Herman în „Partid născut în luptă“ pe versurile poetului bulgar Lankov (traducere de Dan Deşliu) sau Molnar Tibor în „Cîntecul tinerilor brigadieri“. Cadenţa de marş pare a fi aci principalul mijloc care organizează intonaţia dînd liniei melodice elan şi comunicativitate.

În mod paralel, alţi compozitori amplifică acest conţinut propriu cîntecului de mase cu imagini în care „Patria“ (Tudor Jarda), „Primăvara“ (V. Damian şi Szalay M.) sau „Pacea“ (Max Eisikovits) sînt întruchipate prin unele trăiri lirice care dau relief aceloraşi idei ale luptei comune pentru mai bine. În aceste cazuri, ritmul de marş este alternat cu alte intonaţii care izvorăsc mai cu seamă din melosul popular. O interesantă îmbinare între pasul de marş şi ritmul de joc ardelenesc este realizată în acest sens prin cîntecul lui Dariu Pop „Măi tovarăşi, hai cu noi“ ; Liviu Comeş a realizat în cîntecul „Glasul popoarelor“ (versuri de M. Beniuc) momente de o expresivă simplitate ce promovează în formaţiunile de amatori o gîndire muzicală evoluată, în timp ce Cornel Ţăranu, cu „Închinare“ pe versuri ale aceluiaşi poet ardelean, pare a se adresa unor formaţii corale mai ample şi de un nivel profesionist.

Discuţiile ce au urmat s-au axat pe cîteva probleme ca : rolul cîntecului de mase în creaţia clasică universală şi romînească (St. Lakatoş), legătura dintre melosul popular şi intonaţia cîntecului de mase (Tr. Mîrza), legătura între text şi muzică (Dariu Pop), importanţa cîntecului de mase în creaţia nouă realist socialistă (R. Ghircoiaşiu). De asemenea, dirijorii Traian Felea, directorul Casei de creaţie populară din Cluj şi Dorin Pop — conducătorul corului de studiu al filialei, care a prezentat programul — au făcut observaţii privitoare la unele probleme practice ale scrierii muzicii pentru mase. Discuţiile au subliniat deopotrivă realizările şi lipsurile compozitorilor în creaţia acestui gen.

În concluzie, Liviu Comeş, prim secretar al filialei, a arătat că acest cenaclu reflectă doar o parte din munca membrilor filialei în genul cîntecului de mase. În trecut ei s-au manifestat prin editarea unei culegeri în colaborare cu Consiliul Sindical regional, prin participarea la concursurile organizate în cinstea festivităților de la Varșovia și Moscova ale tineretului și studenților etc.

O legătură strînsă între poeți și compozitori se impune ca necesară și urgentă. În viitor, un concert public va prezenta mai complet creația cîntecului de mase în cadrul filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor. Se vor face deplasări ale corului filialei în uzine, fabrici și instituții pentru a asigura legătura permanentă între compozitori și oamenii muncii.

R. GHIRCOIAȘIU

Compozitorii în mijlocul oamenilor muncii

La 25 noiembrie a. c. unii dintre compozitorii și interpreții muzicii de masă și ușoară precum și corul Uniunii Compozitorilor s-au deplasat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" unde erau așteptați de oamenii muncii din sectorul de pregătire a formei. Cu această ocazie au prezentat în sala de festivități, arhiplină, un program dintre cele mai variate în care cîntecele de masă au alternat cu cele de muzică ușoară. Corul, sub conducerea dirijorului Nicolae Rădulescu a deschis această manifestare artistică cu cîntecul „Pentru pace luptăm" de Ioan Chirescu al cărui caracter marțial și mobilizator a impresionat.

Apoi compozitorii Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Gh. Dendrino, Elly Roman, N. Kirculescu, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar și Emanoil Ionescu, au trecut pe rînd la pian unde au interpretat, alături de Liliana Tomescu, Micaela Cotaru, Dorina Drăghici, Aida Moga și Gică Petrescu, unele din bucățile lor bine cunoscute de toți ascultătorii : „E minunat, e-noîntător", „Cînd trandafirii înfloresc", „Moscova", „Nu vreau să fie lună", „In amurg", „Cînd dansez cu el" etc., etc.

Au fost interpretate cîntece de masă de Hilda Jerea („Zbori suveică"), Laurențiu Profeta („Cîntec de pădure"), Teodor Bratu, („Cad negre lanțuri"), Dumitru Bughici („Cîntec pentru patrie"), Emil Lerescu („Steaua de rubin"), Vasile Timiș („Muncitori biruitori") ș. a. care și-au cucerit mai de mult o largă popularitate. Ele au fost cîntate de corul de cameră al Uniunii Compozitorilor cu multă viață. Acompaniamentul pianistic a fost susținut de Iosef Prunner. Prezentarea muzicii și a compozitorilor, Viorel Cosma. Cu acest prilej a fost interpretat în primă audiție cîntecul cu caracter satiric-social „Coco" (muzica de Florentin Delmar, versurile de Eugen Mirea), în care sînt biciuite apucăturile urîte ale unui tînăr. Redat de Gică Petrescu cu mult umor, cîntecul s-a bucurat de un mare succes.

Oamenii muncii au oferit daruri — cărți, flori— compozitorilor și interpreților iar tov. președinte al organizației sindicale le-a adresat calde mulțumiri.

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale

LUCRĂRI SIMFONICE

Ion Dumitrescu : Preludiu Simfonic.
Material de orchestră.
Marțian Negrea : „Prin Munții Apuseni" — 4 tablouri simfonice. Partitura format de buzunar.
96 pag. lei 30

MONOGRAFII-DIDACTICE

Mircea Nicolescu : Hector Berlioz.
Viața unui compozitor romantic.
256 pag. lei 10
Alma Cornea Ionescu : Metodă de pian.
124 pag. lei 25

CORURI ȘI CÎNTECE DE MASE

Sorin Vînătoru : Hora staccato — prelucrare după Gr. Dinicu.
4 pag. lei 2
Laurențiu Profeta : Cîntec de pădure — cor mixt cu acompaniament de pian.
8 pag. lei 4
Ioan Chirescu : La luptă și unire — cor mixt cu acompaniament de pian.
4 pag. lei 2
Alfred Mendelsohn : Așa te știu partidul meu — cor mixt.
4 pag. lei 2
Gheorghe Danga : Biruitor e Marele Octombrie — cor mixt cu acompaniament de pian.
8 pag. lei 4
Vasile Timiș : Cîntec despre Zoia — cor mixt cu acompaniament de pian.
4 pag. lei 2
Vasile Popovici : Stă de veghe tot pămîntul — cor mixt, bariton cu acompaniament de pian.
4 pag. lei 3
Ion Vintilă : Hai la joc — cor mixt.
8 pag. lei 4
Ioan Chirescu : Pentru pace luptăm — cor mixt cu acompaniament de pian.
4 pag lei 2

CÎNTECE PENTRU VOCE-PIAN

Ion Borgovan : 9 cîntece pentru voce-pian pe versuri de Șt. O. Iosif, Mihail Eminescu, I. U. Soricu și Vlaicu Bîrna.
28 pag. lei 16

MUZICĂ DISTRACTIVĂ

Emanuel Ionescu : Am 20 de primăveri — melodie de dans. Versuri de Harry Negrin.
4 pag. lei 2
Ștefan Kardoș : Iubirea mea — tango. Versuri de Radu Boureanu.
4 pag. lei 2
Hilda Jerea : Noi doi — tango. Versuri de Cicerone Theodorescu. 4 pag. lei 2
Aurel Giroveanu : De ziua ta — tango-serenadă. Versuri de Eugen Mirea. 4 pag. lei 2
* * * Romanțe — caietul 3.
16 pag. lei 10

CÎNTECE PENTRU COPII

Elly Roman : Vine toamna — pentru voce — pian pe versuri de Sanda Ștefan.
4 pag. lei 2

Corul „Gavriil Musicescu" dirijat de G. Pascu în timpul concertului

Concertul coral al Filialei Iaşi

La 7 decembrie a. c. a avut loc la Iaşi un concert coral dat de filiala locală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în colaborare cu Filarmonica de Stat „Moldova", în cadrul căruia corul de cameră „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii „Moldova", condus de dirijorul Gheorghe Pascu, a prezentat, cu concursul sopranei Julieta Haluş, al tenorilor Victor Popovici şi Traian Uilecan precum şi al pianiştilor Stela Dumea, Nic. Marcovici şi Elise Popovici, un program de lieduri şi piese corale, unele cu caracter de masă, ale compozitorilor ieşeni.

Audiţia ne-a dezvăluit reale talente pe tărîmul muzicii corale. Am putut aprecia astfel, alături de valoroasele lucrări ale unor compozitori consacraţi ca Achim Stoia şi Vasile Popovici, melodica generoasă proprie pieselor lui Sorin Vînătoru — unele inspirate din viaţa de muncă („Lanul"), caracterul avîntat şi mobilizator al cîntecelor de masă create de D. Chiriac-Iaşi („Partidul ni-i cîrmaci"), sinceritatea expresiei şi meşteşugul solid al lui Const. Georgescu în bucăţile „La cîmp" şi „Toarce mîndra" ca şi viaţa populară din „Nevastă-mea e moldoveancă" şi „Hora cu strigături" de V. Ionescu-Paşcani şi piesa „Aurica turnătoarea" de I. Şerban inspirată din realităţile vieţii de muncă în mijlocul căreia trăieşte autorul. Pianista şi compozitoarea Elise Popovici, cunoscută mai de mult, a vădit remarcabile progrese în liedurile „Poem feeric", „Călăreţul", pe versuri de Mihail Codreanu.

Fără îndoială, această creaţie are un aer oarecum de... familie, mai toate cîntecele avînd asemănări simţitoare în ceea ce priveşte linia melodică, a cărei originalitate nu a apărut prea mare, ca şi armonia, de o simplitate extremă. S-au făcut simţite de asemenea unele exagerări în ceea ce priveşte „strigăturile" în piesele lui V. Ionescu-Paşcani. Dar această activitate creatoare a compozitorilor ieşeni — majoritatea profesori de muzică şi dirijori de coruri locale — care în puţinul lor timp liber se consacră scrisului muzical, nu poate fi decît lăudabilă.

Din bogata creaţie corală a lui Achim Stoia ne-au fost oferite unele cîntece populare romîneşti. „Rău îmi pare după lume", „M-am jurat şi mă mai jur", „Firicel de iarbă neagră" etc. precum şi cîntecele de dragoste „Hai mîndro să ne iubim", apoi „Foaie verde, foi de fragă" a căror nobleţe melodică s-a impus cu forţă, a căror armonie modală cucereşte prin caracterul ei autentic, popular.

Viguroase, vibrante, cunoscutele cîntece cu caracter de masă de Vasile Popovici „Partidul" şi „Stă la veghe tot pămîntul".

Sîntem convinşi că micul mănunchi al compozitorilor ieşeni se va strădui să dea la iveală şi alte piese mai noi, cîntece cu un conţinut tot mai bogat care să-şi soarbă vigoarea din viaţa cea nouă de muncă în mijlocul căreia activează.

Corul de cameră „Gavriil Musicescu" este o formaţie omogenă care sub îndrumarea competentă a dirijorului G. Pascu cîntă cu discreţie, la un nivel sonor mijlociu — totdeauna de preferat desfăşurărilor zgomotoase şi cu contraste de intensitate mari dar deseori formale.

Dacă sînt de relevat pozitiv vocile şlefuite şi dicţiunea limpede a soliştilor vocali citaţi, alţi solişti, detaşaţi din sînul corului, au apărut cu voci mai puţin ferme, detimbrate şi uneori cu deficienţe de dicţiune.

Am fost impresionaţi deosebit de plăcut de spaţioasa şi confortabila sală de concerte a Filarmonicii, recent renovată, a cărei acustică este excelentă.

Publicul — un public foarte bun — a făcut o caldă primire atît compozitorilor cît şi interpreţilor. Ca rezultat al acestui succes corul „Gavriil Musicescu" urmează să cînte în unele întreprinderi muncitoreşti ca Fabrica „Textila" etc.

J.-V.P.

Muzica la televiziune

de EDGAR ELIAN

După o perioadă de experimentare, postul nostru de televiziune a inaugurat o activitate aproape zilnică emițînd programe diverse pentru telespectatori de toate vîrstele. A fost o vreme în care primele televizoare instalate în case, formau obiectul curiozității vecinilor și prietenilor, care constatau cu uimire că... se vede și se aude. O dată senzația noutății depășită, posesorii de televizoare au început să examineze mai atent programele oferite și să emită pretenții justificate. Acum este cazul să intervină critica, să generalizeze experiența unui anumit număr de emisiuni, să încerce formularea unor principii specifice televiziunii, să analizeze în ce măsură televiziunea — acest mijloc modern de difuzare a culturii și științei, obținut la noi în regimul democrat-popular — își îndeplinește sarcina de educare culturală și patriotică a publicului.

Ne vom referi, mai jos, asupra domeniului muzicii.

Festivalul și Concursul Internațional „George Enescu" au constituit fără îndoială o serioasă preocupare pentru studiourile noastre de televiziune. Începînd cu emisiunile „În întîmpinarea Festivalului și a Concursului „George Enescu", continuînd cu transmiterea unor concerte din cadrul Festivalului și a unor recitaluri din studio cu o serie de mari interpreți sosiți la Festival și de laureați ai Concursului și terminînd cu rubrica zilnică de informații despre Festival și Concurs, televiziunea a adus o contribuție de seamă la popularizarea acestei importante acțiuni de larg răsunet internațional. Foarte apreciate au fost și interviurile cu Marcel Mihalovici, Sir John Barbirolli, Constantin Silvestri, Jean Absil etc., care au împărtășit telespectatorilor impresiile lor despre Festival și Concurs. Este de netăgăduit că pentru reușita emisiunilor, lucrătorii televiziunii au depus mari eforturi, care se cer a fi evidențiate. În mod deosebit trebuie subliniat interesul pe care l-au stîrnit în rîndurile telespectatorilor transmisiunile a șase concerte simfonice, conduse de personalități ca Sir John Barbirolli, George Georgescu, Constantin Silvestri, Sașa Popov, și avînd soliști de faimă mondială ca David Oistrah, Claudio Arrau, Iakov Zak. Nu mai puțin răsunet a trezit și transmisiunea concertului laureaților Concursului.

Ca și în cazul televizării unei piese de teatru, transmiterea unui concert simfonic ridică probleme complexe, pe care regizorii, operatorii și maeștrii de sunet ai televiziunii le-au abordat cu curaj. Este oare suficient să instalăm 3—4 camere în sală și apoi să ne plimbăm în timpul concertului de la viori la timpane sau de la dirijor la alămuri? Firește că nu. Și aici, ca și la transmiterea unui spectacol teatral, sarcina principală este de a reda, cu mijloacele televiziunii, desfășurarea discursului muzical, de a urmări prezența în cadru a interpretului care execută fraza muzicală esențială, de a realiza, pe cît posibil, o corespondență între ritmul montajului de imagine și ritmul muzicii (cadre lungi, cu panoramice lente, pe mișcările în tempo rar, cadre scurte, alternînd frecvent, pe mișcările rapide).

În caz contrar, se întîmplă — ca la transmiterea Simfoniei I-a de Enescu în concertul de deschidere a Festivalului (regia Valeriu Lazarov) — că deși în plan apropiat apărea grupul de viori, se auzeau trompete, sau — ca la transmiterea Simfoniei VI-a de Alfred Mendelsohn (regia Boris Stegărescu) — unde pe imagini de violoncel răsuna un solo de flaut cu acompaniament de viori în pizzicato (!)

Un exemplu pozitiv al felului în care trebuie transmisă la televiziune o lucrare simfonică ni-l oferă regizorul Paul Orza, care a realizat cu „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski, la concertul dirijat de Sașa Popov, o transmisiune cu adevărat corespunzătoare. Urmărind cu competință desfășurarea execuției, regizorul nu s-a lăsat niciodată surprins de evenimente, ci a fost în permanență prezent cu camera la partida instrumentală care se detașa solistic peste ansamblul orchestral.

Un alt aspect legat de transmisiunea la televiziune a concertelor simfonice este și acela al posibilității telespectatorilor de a vedea expresia feței șefului de orchestră în timpul dirijatului. Nu toți regizorii au înțeles însă această însușire a televiziunii. In timp ce Boris Stegărescu ne-a arătat cu oarecare dărnicie gestica, mimica lui Constantin Silvestri la transmisia concertului din 19 septembrie (solist Claudio Arrau), Lidia Ionescu ni le-a prezentat extrem de rar la concertul din 5 septembrie (solist David Oistrah). Iar Lucian Ionescu ne-a făcut doritori să vedem mai des mimica atît de sugestivă a lui Sir John Barbirolli la concertul transmis în seara zilei de 13 septembrie.

Nu mai puțin importantă este și amplasarea corectă a microfoanelor în sala de concert, avînd drept consecință redarea nedeformată a sunetului și păstrarea echilibrului între grupele de instrumente sau între solist şi ansamblul orchestrei. Şi în această privinţă au existat regretabile deficienţe, în special la concertul Barbirolli din 13 septembrie (cînd admirabilele efecte de ecou realizate de grupul de coarde amplasat în partea superioară a podium-ului la „Fantezia pe o temă de Tallis“ de Vaughan Williams au dispărut aproape cu desăvîrşire).

Transmiterea unui concert simfonic nu trebuie încredinţată la rînd diferiţilor regizori ai studioului, aşa cum s-a procedat în timpul Festivalului, cînd cele 6 concerte au fost transmise de 6 regizori diferiţi (V. Lazarov, Lidia Ionescu, Lucian Ionescu, P. Orza, B. Stegărescu, I. Barna.) Dacă s-a dovedit că există regizori care pot realiza asemenea transmisiuni în bune condiţii (şi acest lucru s-a dovedit), este preferabil să li se adîncească specializarea, să se dezbată deficienţele la transmisiunile trecute şi să se creeze regizori calificaţi pentru transmisiuni muzicale.

Transmisiunile concertelor din cadrul Festivalului şi Concursului Internaţional „George Enescu“ au reprezentat un aport pozitiv în direcţia răspîndirii muzicii de factură complexă. Dar telespectatorii iubesc şi alte genuri muzicale. Ei au apreciat în ultima vreme eforturile depuse de televiziune spre a le oferi programe muzicale cît mai variate.

Au răspuns aceste programe exigenţelor ce se ridică în faţa televiziunii de către un public numeros, răspîndit pe o suprafaţă cuprinzînd aproape jumătate din teritoriul ţării noastre? S-o spunem deschis : numai în parte.

Telespectatorul este satisfăcut atunci cînd o emisiune muzicală îi prezintă un mănunchi de artişti de prim ordin — fie ei profesionişti sau amatori — într-un program judicios alcătuit — atît ca alegere a pieselor, cît şi ca încadrare a acestora în economia generală a emisiunii respective — şi bine prezentat ca nivel interpretativ, regie artistică şi regie de transmisie.

Unele emisiuni muzicale au răspuns acestor exigenţe. Ca alcătuire, de pildă, am apreciat spectacolele Ansamblului de Stat de Cîntece şi Dansuri din Republica Cehoslovacă (30 august), ale Ansamblului C.F.R. Giuleşti (5 oct.) şi ale Cooperaţiei Meşteşugăreşti (11 oct.), etc.

In toate aceste cazuri am avut de-a face cu ansambluri constituite, care au venit cu repertoriile lor studiate la televiziune. Indată ce ne referim însă la programe muzicale realizate în mod special pentru o anumită emisiune — în special distractivă — de către artişti diverşi, aleşi şi îndrumaţi ca repertoriu şi interpretare de către televiziune, ies la iveală lacune ce se cer a fi cît mai grabnic remediate.

Ne referim aci desigur şi la alegerea interpreţilor — de multe ori lipsiţi de reală valoare artistică, distribuiţi parcă pentru că s-au aflat disponibili la data emisiunii —, dar mai ales la conţinutul pieselor şi la maniera prezentării lor. Dacă am lua ca exemplu programul intitulat „Instantanee de vacanţă“ din 31 august, trebuie să mărturisim că un astfel de cuplet ca „Am luat ca amintire“, în care o fată întoarsă de la o casă de odihnă povesteşte că „a luat ca amintire“ cărţi, furculiţe, cuţite, scrumiere etc. ni s-a părut cu totul deplasat prin vulgaritatea lui. Dar şi alte cuplete ale aceleiaşi emisiuni, ca „Pe veresie“ sau „Să fac o cură de slăbire“ ne-au amintit de nivelul revistelor din cinematografele de cartier de altădată. Sau un alt exemplu : spectacolul din seara zilei de 16 noiembrie, cu orchestra Gicu Rădulescu. El s-a remarcat în mod deosebit prin banalitatea şi lipsa de umor a textelor de prezentare (de ce oare nu se anunţă autorul lor?), ca şi prin nivelul scăzut al interpretării unor piese foarte variate, dar alese fără prea mare exigenţă.

Analizînd alcătuirea programelor distractive din punct de vedere al raportului lor cu actualitatea, constatăm de asemenea serioase deficienţe. Dacă de pildă primul concert al orchestrei de estradă radio din 23 noiembrie poate fi apreciat pozitiv prin ţinuta sa artistică, surprinde absenţa aproape totală a lucrărilor de muzică uşoară închinate şi altor teme decît invariabila temă a dragostei (11 din cele 12 piese prezentate erau dedicate acestei teme). O instituţie de importanţa Televiziunii ar trebui să-şi facă un punct de onoare din a promova programe cu piese mai bogate în conţinut decît „Studiul ritmic“ sau piesele prezentate în cadrul emisiunii citate.

Aceeaşi slabă exigenţă faţă de textele cîntecelor am întîlnit-o şi la unele romanţe lacrimogene desuete, pe care specialistele genului le promovează din păcate cu o perseverenţă demnă de o cauză mai bună. Pe cine mai impresionează şi cui îi servesc „lacrimile tainice“ provocate de „a dragostei ardoare“ din romanţa „Ultima scrisoare“ de Mia Braia, interpretată de autoare în cadrul emisiunii de muzică populară din 31 august?

Un cuvînt asupra emisiunilor de arii de operă. Ne vom referi aci la programul din 12 octombrie (regia Boris Stegărescu), în care diverse arii din operele lui Verdi au fost prezentate în decor şi costum. Se ştie că opera este un gen muzical-scenic prin esenţă convenţional ; că dacă această convenţie este acceptată în anumite limite în sala de spectacol, ea devine greu de suportat cînd obiectivul aparatului de filmat şi al camerei de televiziune aduc în prim-plan tot ce este artificial în acest gen ; că deci este de datoria regizorului de film sau de televiziune să atenueze ceea ce în sală nu pare foarte supărător, dar pus sub lupă ajunge inacceptabil. In cazul de faţă, regizorul de film-televiziune trebuie să se transforme şi în regizor de operă, intervenind în punerea în scenă şi jocul cîntăreţilor, pentru a-i dezbăra de gestica adeseori exterioară şi exagerată a scenei. Se vede că Boris Stegărescu n-a urmărit acest lucru, de vreme ce i-a îngăduit lui Dinu Bădescu jocul de scenă schematic şi neconvingător din aria „La donna e mobile“ (Rigoletto), iar Mariei Voloşescu lipsa aproape totală de expresie în duetul cu Amonasro (Tassian în „Aida“). Nu mai vorbim de cunoscuta dicţiune a lui Dinu Bădescu, care auzită simultan cu prim-planul de imagine devine deosebit de neplăcută.

Şi totuşi, unii cîntăreţi au sezisat ce înseamnă apropierea obiectivului camerei: Ohanesian în Rigoletto, Elena Cernei în Amneris (Aida) şi în Azucena (Trubadurul), Magda Ianculescu şi Valentin Teodorian în duetul din Traviata, Tassian în duetul cu Maria Voloşescu (Aida) au jucat ca actori de film, avînd expresia dramatică necesară — gestică, mimică, mişcare — pe lîngă calităţile vocale.

Este indiscutabil că televiziunea noastră trebuie să promoveze cu precădere creaţia muzicală romînească, popularizînd cele mai de seamă lucrări ale compozitorilor romîni şi pe autorii lor. Iniţiativa de a dedica emisiuni speciale cu această temă ni se pare pozitivă, mai ales dacă se va lua ca model aceea închinată lui George Enescu. Din păcate însă, celelalte emisiuni de acest fel nu au vădit preocuparea înfăţişării creaţiilor reprezentative pentru muzica noastră nouă, nu au cuprins compozitorii cei mai de seamă din zilele noastre.

Creaţia muzicală scenică ar trebui cultivată cu mai multă perseverenţă. Mai sînt încă opere, operete, balete romîneşti, dintre care o bună parte lucrări noi, existente în repertoriul Teatrului de Operă şi Balet şi al Teatrului de Operetă, care aşteaptă să vadă lumina ecranului televizoarelor.

Orchestrele de muzică uşoară apar destul de des la televiziune. Trebuie să constatăm însă cu regret că de cele mai multe ori repertoriul acestora nu contribuie la educarea publicului, la satisfacerea celor mai înalte exigenţe ale acestuia. Adesea, programele cuprind lucrări de valoare îndoielnică ale repertoriului străin sau ale dirijorilor respectivi (Gaston Ursu, Sile Dinicu, Edmond Deda), în loc să popularizeze lucrările cele mai reuşite ale genului, creaţii corespunzătoare cerinţelor spirituale ale publicului nostru.

Ansamblurile muzicale din provincie trebuie să capete şi ele acces la programele televiziunii, aşa cum în mod just s-a procedat prin transmiterea unor spectacole ale Operei din Iaşi şi ale Teatrului de Operetă din Galaţi, cu prilejul prezenţei lor în Capitală.

Televiziunea poate şi trebuie să devină un mijloc de afirmare nu numai a vîrfurilor artei interpretative, ci şi a tineretului artistic (vezi s. ex. reuşita emisiune cu opera „Don Pasquale“ în interpretarea studenţilor de la Conservator), ca şi a artiştilor amatori din întreprinderi şi instituţii. După cît se poate observa, există o orientare a televiziunii noastre în această direcţie. Ea trebuie continuată şi extinsă, cu observaţia ca manifestările amatorilor să fie selecţionate cu grijă, pentru a nu se strecura producţii nesemnificative, lipsite de discernămînt.

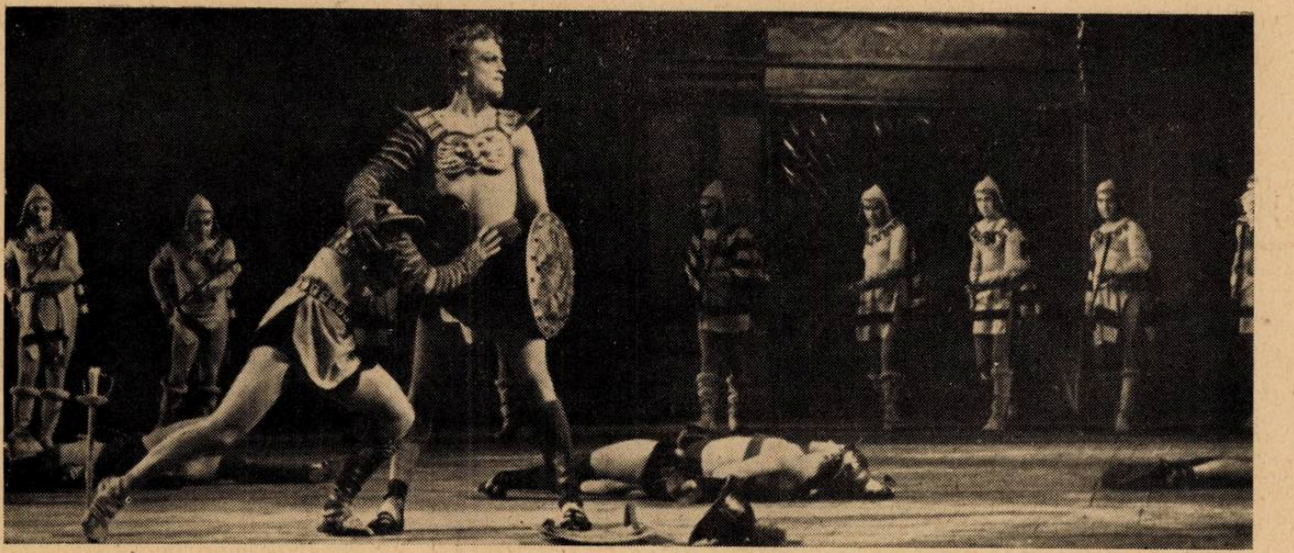
In general, televiziunea oferă posibilităţi largi de legare a muzicii de imagine, posibilităţi insuficient explorate în programele oferite pînă în prezent.

Creaţia compozitorilor noştri cuprinde lucrări inspirate din lupta şi înfăptuirea poporului, care cîntă avîntul oamenilor muncii în construcţia unei vieţi noi. Asemenea lucrări s-ar putea prezenta însoţite de montaje literar-cinematografice, făcîndu-le astfel mai accesibile publicului larg, pe calea specifică a televiziunii. In acelaşi mod se pot prezenta şi lucrări programatice de muzică clasică sau contemporană cu conţinut bogat, luminos. Cît de interesante ar fi, de pildă, asemenea emisiuni în care s-ar ilustra prin muzică pagini din lupta poporului nostru, din înfăptuirile de azi, aspecte ale peisajului ţării noastre, ale satului şi oraşului de azi (s. ex. oratoriile „Tudor Vladimirescu“ sau „1907“, poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei“, suita „In Munţii Apuseni“; cît de interesantă ar fi tema „Patria şi poporul în muzica lui George Enescu“ etc.). Sau emisiuni educative, în care s-ar prezenta artiştii amatori la locurile de producţie, brigăzile artistice de agitaţie, apoi instrumentele orchestrei simfonice sau instrumentele populare romîneşti. Se simte lipsa unei iniţiative creatoare, care să aducă un suflu înnoitor în programele muzicale ale televiziunii.

Introducerea unei cronici susţinute a muzicii la televiziune în coloanele revistei „Muzica“ îşi găseşte de aceea pe deplin justificarea. Ea este chemată să dezbată orientarea generală a emisiunilor muzicale ale tinerei noastre televiziuni: alegerea interpreţilor, repertoriul şi calitatea acestor emisiuni (interpretare, montaj, captarea sunetului, unitate de concepţie între muzică şi imagine).

In felul acesta sperăm că vor putea fi ajutaţi deopotrivă instituţia televiziunii şi artiştii care se produc în cadrul ei.

DE PESTE HOTARE



Moment din baletul „Spartacus“ pe scena Teatrului Mare al U.R.S.S.

Imagini din viaţa muzicală sovietică

— Scrisoare din Moscova —

Oamenii de artă ai U.R.S.S. se pregătesc pentru întîmpinarea celui de-al XXI-lea Congres al P.C.U.S. La 27 ianuarie 1959 se va deschide la Moscova Congresul extraordinar al P.C.U.S., care va discuta cifrele de control ale dezvoltării economiei naţionale a U.R.S.S. pe perioada 1959—1965.

Oamenii de artă ai U.R.S.S., strîns legaţi în creaţia lor de viaţa poporului, se pregătesc intens pentru a întîmpina acest eveniment prin pregătirea de noi spectacole şi filme, executarea de noi compoziţii muzicale, deschiderea de expoziţii prezentînd portrete ale fruntaşilor din industrie şi agricultură.

Noi lucrări ale compozitorilor sovietici

În prezent — ne comunică secretarul Uniunii Compozitorilor U.R.S.S., S. Axiuc, — mulţi compozitori pregătesc cîntece dedicate Marii Ţări Sovietice şi Partidului Comunist. Cîntecele cele mai bune vor fi editate cu ocazia celui de-al XXI-lea Congres al P.C.U.S. de editura „Compozitorul Sovietic“ şi publicate în ziarele centrale şi revistele sovietice. Pînă acum au compus noi cîntece compozitorii D. Şostakovici, K. Molceanov, A. Babagianian, A. Titov, V. Nosov. Mai pregătesc noi compoziţii şi D. Kabalevski, V. Muradeli ş.a.

În curînd, sălile de concerte şi teatrele muzicale vor găzdui o serie de premiere. Astfel, teatrul de Operetă din Moscova va prezenta comedia muzicală „Moscova—Ceremuski“ de D. Şostakovici. În sălile de concert ale Moscovei vor răsuna pentru prima oară noul oratoriu de G. Sviridov cu textul lui V. Maiakovski şi Simfonia de R. Scedrin.

În luna decembrie, Uniunea Compozitorilor sovietici dedică o şedinţă plenară creaţiilor tineretului. La lucrările plenarei vor participa tineri compozitori din toate republicile unionale. Printre altele, se vor discuta aci căile de dezvoltare a muzicii sovietice şi strînsa sa legătură cu contemporaneitatea.

Noile lucrări ale compozitorilor tineri vor fi executate în sălile de concert şi la radio.

Vor fi organizate, în cinstea Congresului Partidului, numeroase întîlniri ale compozitorilor sovietici cu ascultătorii din fabrici şi uzine, colhozuri, cămine studenţeşti şi unităţi militare. Compozitorii vor vorbi poporului despre creaţiile lor.

Concursul de cîntece despre Rusia

Concursul de cîntece despre Rusia, organizat de Comitetul organizatoric al Uniunii Compozitorilor U.R.S.S. împreună cu Ministerul Culturii R.S.F.S.R., Comitetul organizatoric al Uniunii Scriitorilor din R.S.F.S.R., Societatea Corală Rusă şi redacţia revistei „Munca culturală“ a luat sfîrşit.

Cîntecele premiate vor fi editate de editurile „Rusia Sovietică“ şi „Compozitorul Sovietic“ şi executate în concerte de către colective artistice şi solişti.

La începutul lunii ianuarie 1959, va avea loc la Leningrad plenara Comitetului Organizatoric al Uniunii Compozitorilor R.S.F.S.R., închinată muzicii ruse sovietice şi legăturii sale cu contemporaneitatea.

Pînă la această dată, vor fi tipărite broşuri închinate creaţiei compozitorilor Federaţiei Ruse.

„Cîntece ale compozitorilor sovietici“

Colectivul corului popular de Stat „Piatniţki“ pregăteşte cu mult entuziasm în cinstea congresului P.C.U.S. un program special intitulat „Cîntece ale compozitorilor sovietici“. Corul a studiat peste 20 de cîntece, din care cele mai bune vor fi introduse în programul concertului.

Printre aceste cîntece figurează : „Cîntec despre Rusia“ de V. Zaharov, „Foşnet verde“ (versuri de Nekrasov), „Cîntec de leagăn“, „Cîntă solistul“ de M. Kovali, „Cîntecul prieteniei între popoare“ de S. Axiukov, „Cîntec comsomolist“ de F. Maslova, „Cîntecul tînărului compozitor moscovit R. Boiko“, „Întîmplări minunate“ închinat satelitului artificial sovietic.

În primăvară, corul „Piatnițki“, va pleca într-un turneu de două luni în Extremul Orient (Kamciatka, Sahalin ș.a.), unde va prezenta noile cîntece ale compozitorilor sovietici.

În lunile decembrie-ianuarie corul va prezenta și programul „Vechi cîntece și dansuri populare ruse“, în care au fost incluse cele mai bune numere create de la începutul existenței corului.

Seria de concerte organizate în cinstea celui de-al XXI-lea Congres al P.C.U.S. ce vor avea loc în marile uzine ale Moscovei și Leningradului a început cu concertul de la clubul uzinei „Proletarul Roșu“ din Moscova.

Corul „Piatnițki“ mai pregătește un nou program „Foșnet verde“. În prima parte a programului se vor prezenta cîntece, dansuri și jocuri ale Rusiei țărănești prerevoluționare, iar în a doua parte — cîntece ale tineretului sovietic, scrise de compozitorii noștri.

Noi lucrări de estradă

Din ceea ce ne comunică conducătoarea asociației concertante — artista poporului N. Kazanțeva — Asociația rusă de turnee concertante organizează în cluburi și colhozuri, împreună cu Biroul de Propagandă al Uniunii Compozitorilor U.R.S.S., concerte în care compozitorii și artiștii vor executa noi lucrări pe teme actuale. Se vor da, de asemenea, concerte în Sala Coloanelor a Casei Sindicatelor, în Clubul Central al căilor-ferate și la Casa Centrală a Armatei Sovietice.

Teatrul de Estradă din Moscova va prezenta, în luna ianuarie a anului 1959, două programe noi. Cu ocazia deschiderii Congresului P.C.U.S. prima promoție a studio-ului de estradă va prezenta un program de concert.

O altă premieră va fi spectacolul de estradă „Totul va fi mîine“ de V. Dîhovicinîi, N. Slobodskoi, V. Poleacov, B. Laskin și F. Lisskerov.

Viața muzicală moscovită

Moscoviții sînt mari amatori de muzică. Zilnic, cele opt săli de concerte ale capitalei sovietice sînt pline de spectatori, iar programele foarte variate.

În Moscova funcționează cinci teatre muzicale: Teatrul Mare cu filiala sa, Teatrul Muzical „R. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko“, Teatrul de Operetă, Studioul de operă de pe lîngă Conservatorul din Moscova, care sînt de asemenea frecventate cu multă plăcere de către moscoviți și oaspeți ai Moscovei.

Sezonul muzical se află la începutul său, dar chiar în prima lună a sa, auditorii au avut ocazia să asculte interesante programe ale artiștilor sovietici și străini.

Muzicieni sovietici întreținîndu-se cu oaspeți americani

Decada artei kirghize

Pînă la Revoluția din Octombrie 1917, Kirghizia era un ținut al analfabetismului. Aci nu exista o limbă proprie scrisă, nu exista o artă proprie, operă și balet. În anii puterii sovietice însă, noua Kirghizie s-a transformat și a crescut în domeniul culturii. Acum, în republică există peste 1700 școli de cultură generală, 1142 biblioteci, 7 teatre, 604 cinematografe, o filarmonică, 8 școli de muzică, apar 104 ziare și reviste.

Timp de zece zile, artiștii și muzicienii R.S.S. Kirghize și-au demonstrat arta în fața publicului moscovit. Teatrul de Operă și Balet Kirghiz a prezentat pe scena filialei Teatrului Mare opera națională „Toctogul“ de A. Maldîhaev, P. Vlasov și V. Fere, dedicată vieții și activității poetului revoluționar kirghiz — Toctogul Satîlganov. A mai prezentat de asemenea și baletele kirghize „Anar“ de V. Vlasov și N. Fere și „Ciolpon“ de M. Rauchverger, precum și operele lui Ceaikovski „Opricinik“ care au dovedit măiestria atinsă de teatrul muzical kirghiz în ultimii ani.

Concertele de muzică simfonică și de cameră kirghiză au dovedit de asemenea creșterea culturii muzicale kirghize, care s-a dezvoltat pe bazele bogatei creații populare a Republicii și prin folosirea celor mai bune tradiții ale muzicii clasice ruse.

Spectatorii moscoviți au salutat cu căldură Corul de Stat Kirghiz, care a interpretat lucrări pentru mai multe voci ale compozitorilor kirghizi M. Abdraev, A. Ogonhaev, precum și piese de P. Ceaikovski și S. Taneev.

Muzica vocală a fost interpretată cu măiestrie de soliștii S. Becmuratov, A. Mîrzahaev, S. Toctonaliev, prezentîndu-se cîntece populare kirghize, cu acompaniamentul orchestrei de instrumente populare, și arii din opere clasice. Un cvartet bărbătesc a interpretat cîntece populare ruse și kirghize. S-au produs, de asemenea, cîntăreții populari M. Umurkanov și D. Ceaholdaev.

Sub conducerea dirijorului kirghiz N. Davlesov, orchestra Filarmonicii din Moscova a executat următoarele lucrări simfonice ale compozitorilor kirghizi: „Poemul eroic“ de A. Tuleev (lucrare consacrată luptei poporului kirghiz pentru o viață nouă), Suita simfonică de A. Amanhaev și cantata „Drumul lui Lenin“ de R. Ermatov.

A mai fost organizat un concert special de muzică de cameră kirghiză, în care s-au inclus compoziții instrumentale și vocale.

Cu prilejul concertului de încheiere al decadei, dat în sala filialei Teatrului Mare, s-au produs cu mult succes cîntăreți, dansatori, artiști de teatru și instrumentiști.

Aniversarea lui David Oistrah

În toamna aceasta, lumea muzicală a Moscovei a sărbătorit aniversarea de 50 de ani de la naștere și 35 ani de activitate pe tărîmul muzicii ai eminentului violonist David Oistrah.

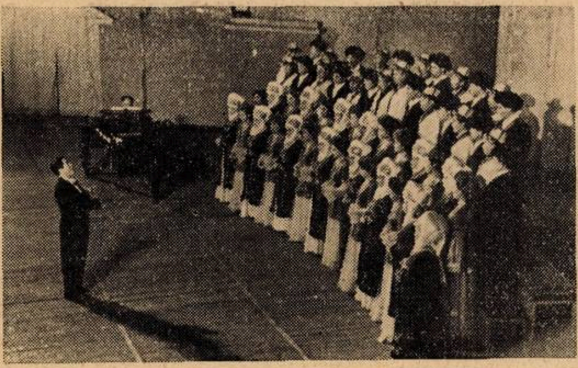
Timp de aproape 25 de ani, David Oistrah a format în calitatea sa de profesor al Conservatorului din Moscova, o serie de artiști talentați, laureați ai concursurilor internaționale, ca: Olga Parhomenko, Igor Oistrah, Victor Pikaisen, Roza Fein, Simon Snitkovski — deținător al premiului I la recentul concurs internațional „George Enescu“ de la București.

În Sala Mare a Conservatorului din Moscova au avut loc două concerte date de Oistrah.

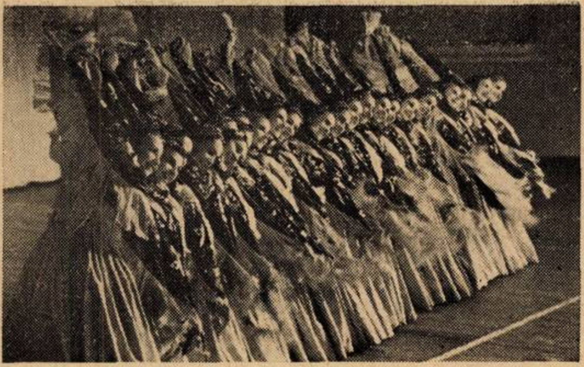
Sărbătoritul a executat cu virtuozitate concertele de Bach, Beethoven și Brahms cu acompaniamentul Orchestrei Simfonice de Stat a U.R.S.S., precum și concertele de Mozart, Sibelius și Șostakovici.

Turneul artiștilor vocali și instrumentali din R.P.R.

Artiștii romîni sînt întotdeauna musafiri așteptați cu drag în U.R.S.S. Nu de mult s-au produs pe scena filialei Teatrului Mare soliști ai Teatrului de Operă



Corul kirghiz de stat



Ansamblul „Beriozca"

și Balet din București: N. Herlea — în Germont (Traviata) și Figaro (Nunta lui Figaro), iar solista Operei din Cluj, L. Hubik — în Violetta (Traviata) și Mimi (Boema).

La sfîrșitul lunii octombrie, în cadrul Lunii prieteniei sovieto-romîne, publicul moscovit a întîmpinat cu bucurie pe talentații artiști C. Silvestri și Ștefan Ruha.

La primul concert, care a avut loc în Sala Mare a Conservatorului de Stat din Moscova, Orchestra de Stat a U.R.S.S., dirijată de C. Silvestri a executat a 8-a Simfonie a lui D. Șostakovici. Publicul, care umpluse sala pînă la refuz, a ovaționat prelung pe autorul Simfoniei și pe dirijorul romîn. Apoi, o altă orchestră condusă de bagheta aceluiași dirijor a executat, cu mult succes, Preludiul și Fuga de C. Silvestri, al cincilea concert pentru pian și orchestră de Beethoven (solist S. Richter) și uvertura la opera „Colas Breugnon" de D. Kabalevski.

În programul celui de-al doilea concert, organizat în sala „P. I. Ceaikovski", Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat din Moscova, dirijată de C. Silvestri, a executat variațiuni și Fugă de Reger pe o temă de Beethoven, „Șeherazada" de Rimski-Korsakov, și concertul de vioară de Mendelssohn (solist Ștefan Ruha). Artiștii romîni au fost viu ovaționați.

Într-o atmosferă plină de căldură s-a desfășurat și concertul din sala Conservatorului din Moscova, al celor doi laureați ai premiului I al Concursului internațional „George Enescu" — Ștefan Ruha (R.P.R.) și Simon Snitkovski (U.R.S.S.).

Compozitori ai S.U.A. la Moscova

Concertele de muzică contemporană americană, date în prezența compozitorilor americani sosiți la Moscova, au trezit un viu interes în rîndurile publicului moscovit.

Cu ocazia concertului de muzică americană dat la Moscova, Orchestra Mare Simfonică Radio a executat Simfonia a 3-a de Roy Harris. Despre această simfonie, compusă spre sfîrșitul anului 1941, autorul a spus: „În calitate de cetățean american, consider o onoare pentru mine să închin Simfonia a 3-a eroicului popor iubitor de pace, marii noastre aliate — Uniunea Republicilor Socialiste". Simfonia, denumită „a Stalingradului" a fost dirijată de autor cu pasiune și avînt.

În program au mai figurat: uvertura „Orizonturi noi" de I. Kay, „Simfonia 6-a" de P. Mannin și fragmente din muzica lui Roger Sations compusă pentru drama scriitorului Leonard Andreev, „Măștile negre".

La Uniunea Compozitorilor U.R.S.S. a avut loc o întîlnire amicală între oaspeții americani și compozitorii sovietici T. Hrennicov, A. Novicov, A. Babagianian, L. Knipper și alții. Oaspeții americani au discutat, într-o atmosferă prietenească, cu compozitorii moscoviți despre muzica contemporană.

Compozitorii americani au vizitat cîteva orașe din U.R.S.S. — Leningrad, Kiev, Tbilisi, unde au luat cunoștință cu viața muzicală a republicilor unionale.

Ansamblul coregrafic „Beriozca" din Moscova în S.U.A.

La începutul lunii noiembrie, ansamblul coregrafic de Stat „Beriozca" condus de Nadejda Nadejdina și-a început turneul la New York. În decembrie, ansamblul sovietic a dat spectacole în orașele Washington, Los Angelos, San Francisco, Philadelphia, iar la începutul anului 1959 se va deplasa în Canada.

Programul a cuprins cele mai bune dansuri populare ruse create de ansamblu în decursul celor 10 ani de existență. Printre acestea figurează: „Mesteacănul", „Lănțișorul", „Lebăda", „Cuconița", tabloul „Tîrg de toamnă", vechiul vals rus „Mesteacănul".

Trebuie să menționăm că ansamblul „Beriozca" s-a bucurat pînă acum de un mare succes în 23 țări din Europa și Asia.

În America și Canada, ansamblul călătorește pentru prima oară.

Turneul dansatorilor sovietici în S.U.A., ca și cel al baletului Teatrului Mare ce va avea loc în primăvara următoare, va contribui la lărgirea și întărirea legăturilor culturale dintre U.R.S.S. și S.U.A.

Noi puneri în scenă ale Teatrului Mare al U.R.S.S.

Reparațiile capitale fiind terminate, Teatrul Mare al U.R.S.S. și-a deschis cea de-a 183-a stagiune, cu ocazia sărbătoririi celei de-a 41-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, cu spectacolul „Ivan Susanin" de M. Glinka.

În lunile septembrie și octombrie, colectivul Teatrului Mare a plecat pentru prima oară într-un turneu de durată prin republicile Armenia, Gruzia și Azerbaidjan, unde a prezentat spectacole de operă și balet.

În noua stagiune, Teatrul Mare pregătește spectacole noi, ca: opera lui Rimski-Korsakov „Povestea țarului Saltan", care nu a mai fost jucată demult (regia spectacolului aparține tînărului regizor G. Ansimov, dirijor — V. Nebolsin, pictor decorator — V. Klementiev), precum și opere ale compozitorilor sovietici. Printre acestea vor fi montate „Război și Pace" de S. Prokofiev (în regia regizorului principal al Teatrului — B. Pokrovski, dirijor — A. Rîndin), „Musa Djalil" de N. Jiganov și baletul feeric „Călțelul cocoșat" de R. Scedrin.

De asemenea, vor mai fi prezentate pe scena Teatrului Mare și a filialei sale opera lui Janacek „Fiica vitregă" (montarea aparține oamenilor de artă cehi — regizorului O. Lingart, dirijorului Z. Kalabala, decoratorului K. Svolinski) și opera compozitorului maghiar F. Erkel „Bank Ban".

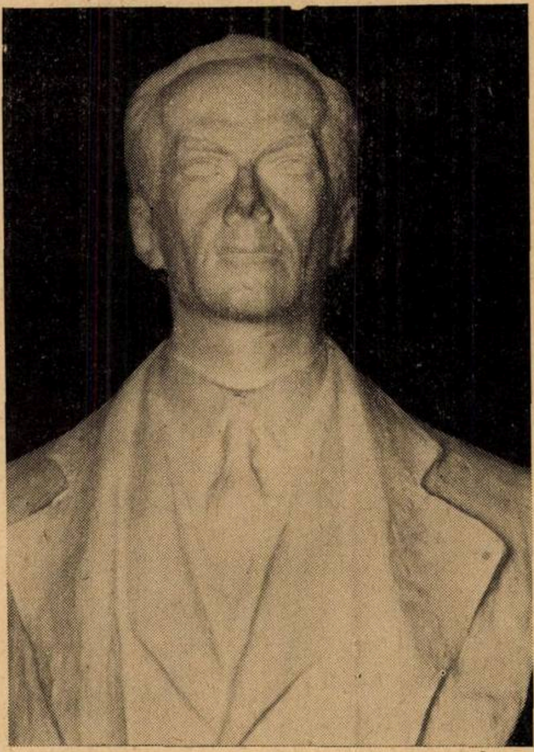
În afară de spectacolele noi, colectivul Teatrului Mare va prezenta în noi variante scenice opera „Nikita Verșinin" de D. Kabalevski și baletul „Spartacus" de A. Haciaturian.

De la corespondentul nostru din Moscova
A. KRUPNOV

Călătorie în lumea lui Bartók

de ANATOL VIERU

Invitația de a participa la Festivalul Bartók a fost pentru mine o surpriză, dar — în special — o mare bucurie, căci Béla Bartók e unul din compozitorii mei cei mai iubiți.



Bust executat de I. Jalea, aflat la Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Cunoșteam bine lucrările, pe care cu cîteva zile înainte de sosirea mea la Budapesta, Menuhin și cvartetul Juillard le cîntaseră ; dar regretam că nu auzisem muzica pe viu. Impresia e incomparabilă ; de altfel și percepțiile sonore sînt cu totul altele decît la întîlnirea cu discul-conservă. Partitura unei muzici este harta ei ; audiția în sală e relieful ; discul, aparatul de radio sînt un fel de basorelief.

Frumos oraș capitala Republicii Populare Ungare — Budapesta ! Începutul lui octombrie era de aur. Dunărea, care desparte orașul în două, e nu numai un fluviu celebru, dar realmente impetuos și Budapesta îi datorează extrem de mult. Orașul a crescut istoricește în așa fel, încît dispoziția arhitectonică pare a se mîndri cu Dunărea și a exprima mulțumiri bătrînului fluviu. Uitîndu-mă în josul fluviului mă gîndeam nu fără emoție la apele acestea, care undeva departe, trecînd prin locurile mele, ajung să se verse în Marea Neagră.

Din „Pavilionul Pescarilor“ de pe Buda admiram malul pestan al Dunării. Priveliștea amintește Leningradul. Șirul de clădiri e însă mult știrbit aci ; atunci cînd naziștii înfrînți hotărîră să opună o rezistență desperată în Budapesta s-au dat lupte grele ale căror urme se mai văd și azi.

Într-o dimineață mai mohorîtă priveam Dunărea prin ferestrele uneia din casele din Pesta. Mă aflam în clădirea Academiei de Științe. În camera aceasta, de unde se vedea Dunărea aburindă și încețoșată, a lucrat Bartók Béla în ultimii ani ai șederii sale în Ungaria. Am văzut aci biblioteca lui personală ; cred că aceasta era numai o parte a cărților sale : cărți de folclor și manuale pentru învățarea limbilor străine — între altele metode pentru limbile romînă și rusă. Tot aici am cercetat cîteva din caietele transilvane de folclor ale lui Bartók. Colecția de manuscrise componistice e, din păcate, mai puțin bogată. Se pare că cea mai mare parte a manuscriselor muzicale lipsesc ; probabil că s-ar potrivi mult mai bine să se găsească în dulapul acesta de aci, unde Bartók își ținea odinioară cărțile și manuscrisele.

Marile întîlniri cu arta lui Bartók se întîmplau în fiecare seară. Voi povesti mai întîi despre cele trei lucrări scenice renumite pe care doream de multă vreme să le văd puse în scenă, și dacă se poate, la Budapesta... Ele se reprezintă împreună într-o singură seară ; și fiindcă doream mult să le văd, am furat din timpul altui concert pentru a le prinde și a doua oară. Cele trei lucrări scenice au fost scrise în cel de-al doilea deceniu al secolului nostru ; concepute ca opere de sine stătătoare, ele se încheagă perfect într-o seară de operă și balet, căci au o temă comună : iubirea.

Ordinea în ciclu corespunzînd ordinei cronologice în care au fost concepute este următoarea: opera „Castelul lui Barbă-Albastră“ (1911), baletul romantic „Prințul cioplit în lemn“ (1914) și baletul „Mandarinul miraculos“ (1919).

Muzica lui Bartók e pătrunsă de o mare tensiune și reprezintă o desfășurare tragică de energie și voință.

Întîmplarea a făcut ca unul dintre spectacolele cu „Mandarinul miraculos“ să aibă loc în aceeași seară cu un concert de cor à cappella. Am ascultat atunci multe piese corale de Bartók. Ce contrast deplin între muzica incandescentă, pătimașă a „Mandarinului“ și luminozitatea suavă, diatonică, a corurilor lui Bartók!

Fiindcă veni vorba despre coruri, trebuie să-mi exprim admirația pentru opera de pionierat pe care au făcut-o Bartók și Kodaly în crearea unui repertoriu coral, în răspîndirea acestui gen muzical de masă. Corurile lor sînt lucrări peste care nu se poate trece cu ușurință; ele ocupă un loc de seamă în opera celor doi maeștri.

În acea seară cîntau corurile de amatori: un cor de copii, un cor de muncitori pielari și corul feminin din Debrețin (formație bine cunoscută și premiată în străinătate). Virtuozitatea interpretării atingea fără îndoială aceea a unui cor profesionist, iar intonația (în special a copiilor și a femeilor) era de o puritate angelică.

M-a impresionat faptul că bătrînul (aproape octogenarul) maestru Kodaly a onorat cu prezența sa acest concert. Poate și corurile au onorat această prezență, străduindu-se să se întreacă pe sine.

*

Am auzit în timpul Festivalului două cvartete de Bartók în execuția măiastră a renumitei formații Tátrai (e numele primului violonist). Cvartetul al II-lea datează din timpul primului război mondial și poate fi socotit deja o lucrare de maturitate. Cu atît mai mult cvartetul al V-lea, compoziție scrisă cu aproximativ două decenii mai tîrziu; acest cvartet în cinci părți are două centre de greutate: cele două minunate părți lente, a 2-a și a 4-a; sînt pagini de antologie muzicală în care coexistă un fond sufletesc adîncit cu un caracter decorativ (această din urmă trăsătură mi s-a revelat în ultima vreme).

Cele șase cvartete de Bartók sînt probabil unul din cele mai impunătoare cicluri ce s-au creat după Beethoven.

Cvartetul nr. V s-a cîntat în aceeași seară cu lieduri de Bartók și cu Sonata lui pentru două piane și percuție. Erszi Török a interpretat cu temperament, culoare și expresivă dicțiune mai multe cîntece în spirit popular (cele mai multe mi-au părut prelucrări de folclor). Judith Sándor a cîntat lieduri pe versuri de Ady Endre; aceste din urmă piese vocale au un caracter mai abstract.

Sonata pentru două piane și percuție a încheiat în mod magistral seara (Interpreți: Mérnök, Lozonczy, Sandor, Petz și dirijorul Lukács). Această lucrare e una din operele capitale ale lui Bartók, prin puterea ei de expresie, prin noutatea ei. Formația muzicală crudă, în întregime percutată, reprezenta la vremea ei o inovație perfect justificată de conținutul muzical bartókian; am în vedere energia volitivă și tensiunea nervoasă, tragismul „orb“ prezent în lucrările lui mari. Cunoșteam bine sonata din imprimarea pe disc; audiția în sală mi-a scos (cum spuneam la începutul acestei relatări) muzica din suprafața plană redîndu-mi-o în spațiu. Sunetele care pe disc se amestecă uneori în sonorități nediferențiate, își păstrau în sală culoarea și timbrul specific; pianele nu se acopereau. M-a fermecat tratarea „de cameră“ a percuției — accentul punîndu-se pe diversitate și nu pe forță; încă o dată m-am convins, datorită acestei lucrări, că percuția completează, adîncește, colorează, fortifică, punctează muzica; ea nu poate însă înlocui substanța muzicală.

După acest concert de muzică de cameră am avut o mare bucurie: am văzut reacția entuziastă a publicului numeros care umplea o sală foarte încăpătoare. Muzica de cameră (mă refer și la cvartete) trezind urale „simfonice“. E un succes...

*

Nu mai puțin substanțială a fost întîlnirea cu muzica lui Bartók în concertul simfonic dirijat de János Ferencsik, avînd ca solist pe Sviatoslav Richter. Concertul a fost de altfel retransmis și prin radio București (împreună cu alte aproape 20 de radiodifuziuni străine). Acesta a fost concertul de închidere al Festivalului Bartók.

Orchestra de coarde a executat la început Divertimento în 3 părți, compoziție scrisă în 1939. Partea I-a afectează o dispoziție jovială cu momente de gingășie. Finalul robust are caracter de joc, de petrecere populară, așa cum întîlnim deseori în lucrările lui Bartók; elementul rapsodic nu lipsește în aceste finaluri. Dar aceste două părți mișcate închid între ele un adagio sumbru. Această parte semnifică parcă atmosfera apăsătoare pe care o aducea războiul mondial ce începea în acea toamnă a lui 1939. Se știe că Bartók era un democrat și un antinazist convins, consecvent; el avea o sensibilitate politică acută; asociația de idei și imagini dintre partea a doua din Divertimento și gîndurile îndreptate spre evenimentul îngrijorător al războiului, mi se pare cu totul întemeiată.

În ordinea programului a urmat concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, lucrare scrisă în 1930. După mine, acesta e cel mai puternic dintre concertele de pian ale lui Bartók. Concepția concertului este dintre cele mai interesante. Două allegro-uri ultra-dinamice, cu un avînt nestăvilit și neîntrerupt — adevărat iureș muzical — sînt despărțite printr-un adagio de meditație profundă. Prima parte e un fel de preludiu în care materialul muzical, ritmul, orchestrația, sînt de oțel. Cîntă numai suflătorii, percuția și pianul.

Adagio este tipic pentru Bartók (asemenea tipuri de adagio găsim şi în concertul III pentru pian, în cvartetul nr. V şi în alte lucrări). El e scris în formă tripartită; ideea întîia e un coral întrerupt de recitative. După sonoritatea metalică a alămurilor primei părţi, coralul coardelor sună aci ca „dincolo" de linişte; pianul solo comentează aproape verbal această stare de nemişcare. Şi — ca din străfunduri — o învolburare de voci (în concertul III sînt vocile păsărilor, aci sînt zgomotele oraşului cu reţeaua lui de sîrme electrice), o mişcare generală zguduie pînă la convulsie întregul aparat sonor. Acest perpetuum mobile (coloritul orchestral îi dă o realitate subiectivă) se resoarbe în repriza coralului, ca întotdeauna reexpus mai condensat şi cu o culoare a coardelor care se resimte de trecerea scherzoului median.

Finalul e din nou iureş — o replică a părţii I-a (idee muzicală pe care Bartók o reia în cvartetul nr. IV şi în concertul pentru vioară).

O lucrare de calibrul concertului II cere ca interpret un pianist titanic; altminteri lucrarea e compromisă. Richter a fost pe deplin în acea seară pianistul titanic cerut de concert. Sala Erkel, umplută pînă la al 3000-lea loc, l-a aplaudat delirant; într-adevăr, pianistul (secondat admirabil de dirijor şi orchestră) a transmis sălii un dinamism şi o emoţie irezistibile.

(Este un lucru ştiut că marele pianist sovietic interpretase cu cîteva zile în urmă la Varşovia concertul V de Prokofiev, iar a doua zi după executarea pentru întîia dată în public a concertului de Bartók a luat avionul pentru Varşovia, unde avea să cînte din nou; de astă dată avea să execute pentru prima dată în public concertul de pian de Szymanowsky).

În încheierea acestui concert simfonic, care a fost o adevărată culme a Festivalului, s-a cîntat concertul pentru orchestră, una din ultimele mari lucrări ale compozitorului (1943). După concertul pentru pian mă temeam că momentul de supremă tensiune a trecut; ei bine, orchestra de stat maghiară sub conducerea maestrului Ferencsik a dat o interpretare excelentă acestei capodopere; am ascultat-o cu sufletul la gură. Dacă concertul II corespunde unei epoci de creaţie specifică, concertul pentru orchestră e o lucrare de sinteză, aci găsim o antologie a tuturor elementelor de expresie bartókiene. Concertul nu e departe de simfonie, nu e departe de programatism. În el, severitatea expresiei bartókiene se îmbină cu o invenţie mereu liberă, surprinzătoare.

*

Cele opt zile ale şederii la Budapesta au trecut cum nu se poate mai repede. În afara concertelor, comitetul de organizare al Festivalului „Bartók" ne-a dat posibilitatea de a fi martorii unor alte manifestări de artă. (Ţin să mulţumesc tovarăşilor I. Kun şi A. Fasang care împreună cu colaboratorii lor — în frunte cu tovarăşa A. Rubanyi — ne-au îndatorat prin ospitalitatea lor).

În timpul Festivalului am avut prilejul de a revedea pe cunoscuţii muzicieni sovietici K. Dankevici şi I. Martînov. Am avut marea plăcere de a cunoaşte pe maestrul polonez B. Woytowicz. Am cunoscut pe compozitorul german J. Cilenczek din Weimar, pe criticul american P. Moor, pe prof. Zdaneţ din Zagreb, pe muzicienii olandezi Foid şi Delden, pe dirijorul Senkar şi alte interesante personalităţi muzicale. Cu unii dintre ei am făcut un folositor schimb de experienţă. Am cunoscut pe marcantul critic muzical Sabolczi Bencze, pe compozitorii F. Szabo, Jardanyi, Szervanski ş.a. Ni s-a oferit la radio o interesantă audiţie de muzică nouă maghiară.

Multe dimineţi de-a rîndul am colindat Galeria de Artă Universală precum şi Muzeul de Artă Maghiară. Colecţia de picturi ale lui El Greco mi-a lăsat una din cele mai puternice impresii din Budapesta.

Călătoria în lumea muzicală a unuia dintre cei mai mari compozitori contemporani ne-a prilejuit astfel o foarte interesantă vizită în capitala prietenilor noştri maghiari.

În seara lui 7 octombrie ne îndreptam împreună cu maestrul Sabin Drăgoi spre aeroportul oraşului. În curînd avionul ne ridica spre cerul înstelat; Budapesta sclipea jos ca o puzderie de licurici. Peste două ore aterizam la Bucureşti.

CONCERTE - SPECTACOLE

Muzica romînească în concertele simfonice

Încă de la cele dintîi concerte simfonice ale acestei stagiuni, prezența muzicii romînești în programele principalelor orchestre a fost consistentă. Chiar și numai cele cinci lucrări prezentate, la scurt interval, în primele săptămîni, demonstrează existența unui repertoriu romînesc, capabil să-și asume răspunderea de calitate impusă de exigența acum sporită a publicului iubitor de muzică. Genuri diferite (o simfoniettă, variațiuni simfonice cu caracter programatic, un poem simfonic, o suită de dansuri și o rapsodie), generații diferite (Ion Dumitrescu, Teodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Pascal Bentoiu, Paul Constantinescu), personalități diverse, o estetică comună, aceasta este concluzia care se revelă cu ușurință chiar și auditorului neavizat.

Climatul muzicii romînești trăiește deopotrivă și în vigoarea surîzătoare sau dramatică a simfoniettei, și în pitorescul tablourilor cu iz de veac apus de Teodor Grigoriu, în severitatea iluminată de o credință statornică a evocării de Dumitru Bughici, în sfîrșit, în savoarea ardelenească a dansurilor lui Pascal Bentoiu și energia sclipitoare a Rapsodiei a II-a de Paul Constantinescu. Inspirația folclorică nemijlocită se învecinează cu stilizarea elementelor limbajului muzical popular, iar rezultatul este acea atmosferă sonoră comună, izvorîtă din rezonanțe sufletești asemănătoare.

De la prima audiție a Simfoniettei lui Ion Dumitrescu tot în concertul Filarmonicii „George Enescu", m-au surprins cîtă fidelitate pulsează în muzica ei, temperamentul robust cu izbucniri ferme, veselia și optimismul contagios al omului. Această transparență spirituală a Simfoniettei este evidentă de la primul semnal al cornilor care deschide cea dintîi mișcare — allegro passionato —. O regăsești în confruntarea concentrată și intensivă dintre temele principale, (subliniez o preferință personală pentru suflul epic și linia inspirată a temei a doua) dar mai ales în mișcările vioaie: în partea a doua — allegro con spirito — un scherzo agitat, cu neașteptate și capricioase efecte ritmice, în care gluma ușoară face loc vervei comice și în partea a patra — allegro giusto, adevărată concluzie a acestei lucrări pe care o animă o vitalitate neobișnuită. Unitatea Simfoniettei constă, ca întotdeauna la Ion Dumitrescu, în consecvența cu care substanța muzicală de bază circulă, cu justificări expresive și nu numai de construcție, de-a lungul întregului edificiu sonor. (De pildă vom regăsi prima temă transformată în Andante, după cum tema a doua își va face loc în final, ș.a.m.d.) Este un element al meșteșugului componistic personal care alături de acea manieră firească și spontană în care se realizează legătura cu folclorul (pornind de la celule mici amplificate cu ingeniozitate) face parte din stilul propriu lui Ion Dumitrescu, așa cum se desprinde el și din Suitele pentru orchestră, Preludiul Simfonic, Cvartetul de Coarde sau Simfonia I-a.

Teodor Grigoriu este un creator de tablouri muzicale a căror plasticitate convinge și farmecă. A dovedit-o în cele patru mișcări ale Suitei pentru Cvartet de coarde „Pe Arges în sus" și mai ales în ciclul de variațiuni simfonice menite să aducă figurii atrăgătoare a lui Anton Pann, poetul și cîntărețul iscusit al primelor decenii din veacul trecut, omagiul contemporaneității. (Lucrarea a fost executată de către Filarmonica „George Enescu" — dirijor Dinu Niculescu.) Anton Pann nu putea fi conceput fără epoca sa pestriță, ciudată, zguduită de spaime și contraste izbitoare, cu amestecul ei de oboseală și febrilitate, de lîncezeală orientală și vigoare proaspătă. De aceea cele șase variațiuni pe tema cîntecului lui Pann „Nu mai poci de ostenit", din celebra culegere „Spitalul amorului", surprind cîte ceva din personalitatea poetului cîntăreț, tocmai conturînd în șase tablouri imagini caracteristice acelor timpuri. Chiar și cîntecul — tema —, cu acel specific salt de o cvintă, schițează parcă în grabă un portret fugar al omului acela zglobiu și generos, care și-a cheltuit talentul pe meleagurile Bucureștiului de demult. Acest portret va căpăta trăsături tot mai ferme și culori tot mai distincte atunci cînd privitorul va răsfoi filele albumului din care se desprind, însuflețite pe o viziune poetică originală, ecourile ținuturilor balcanice ale copilăriei lui Pann în satul Slivin (Variațiunea I — Colinele Slivnei) ; groaza feroce a „Spaimei otomane" (Variațiunea II-a) care domină istoricește încă acel început de veac ; amestecul de cucernicie patriarhală și voioasă aplecare către cele lumești, care dăinuiau deopotrivă la protopsaltul bisericii Olari (Variațiunea III-a — „În umbra Bisericii Olari) ; subțirimea spiritului hazliu și șugubăț al celui pe care Eminescu l-a numit „Finul Pepelei cel isteț ca un proverb" (Variațiunea IV-a) ; zvonul lăutarilor veseli sau înlăcrimați care însoțeau chefurile din vechile grădini bucureștene (Variațiunea V-a — Cîntec de lume) ; însfîrșit, alcătuirea pestriță și gălăgioasă a acelei atît de autentice „Vavilonii Bucureștene" (Variațiunea VI-a). Interesant este mai ales faptul că Grigoriu a reușit să-și definească programul prin mijlocirea variațiunilor simfonice, realizate însă într-o manieră diferită de cea curentă și adaptată necesităților conținutului. Sub aspectul ineditului componistic aceasta este una din cele mai valoroase laturi ale lucrării lui Grigoriu, căruia ascultătorul simplu îi va mulțumi pentru peripețiile și frumusețile călătoriei în trecut pe care i-a oferit-o.

Cu totul alta este lumea poemului simfonic scris de Dumitru Bughici anul trecut și prezentat în stagiunea aceasta de către orchestra simfonică Radio. dirijată de Em. Elenescu. „Evocarea" este a veacului nostru, a momentelor istoriei sale zbuciumate, a înfrîngerilor de o clipă și a victoriilor întrezărite a fi veșnice. Luptătoarea comunistă Donca Simo, care și-a născut copilul în întunericul umed al celulelor închisorii și a murit condamnată departe de el, dar pentru viitorul lui, este eroina poemului. Întregul material muzical întruchipînd firul acțiunii, chemările răspicate ale luptei, culminația intensă și dramatică a morții Doncăi, coralul jeluitor care-i urmează ca și înălțarea apoteotică cu semnificații simbolice, pare a se dezvolta dintr-un motiv dureros, pregnant în expunerea de către violoncele și bași.

„Evocarea" are o calitate care îi asigură apropierea grabnică de ascultător : aceea a limpezimii limbajului, a accesibilității urmărite conștient de către compozitor. O temă contemporană de asemenea emotivitate, impresionează direct, îmbărbătează stimulînd elanurile creatoare : în felul acesta pornind de la viață și acționînd asupra ei, muzica devine în adevăratul înțeles al cuvîntului o artă mobilizatoare și activă.

Tot orchestra simfonică Radio a prezentat, în primă audiție publică, o suită de Dansuri Ardelenești de Pascal Bentoiu. Cele patru părți „Învîrtita", „Jieneasca", „De-a lungu", și „Danțu" alcătuiesc un ansamblu unitar, rezultat al unei gîndiri imaginative și al unui meșteșug sigur. Nu avem de a face deci cu o înșiruire întîmplătoare de jocuri diferite ci cu o serie de mişcări dansante a căror succesiune în cadrul ansamblului ţine seama în primul rînd de necesitatea contrastelor expresive. Deosebit de atrăgătoare, suita lui Pascal Bentoiu este o lucrare muzicală fără mari şi complicate probleme, dar care îţi face plăcere prin ceea ce are în ea sincer ca inspiraţie şi ingenios ca tratare. Realizată în acest fel meşteşugit, suita de dansuri, bazată pe elemente folclorice, devine un mijloc eficient prin calitate, pentru atragerea unui public foarte larg către creaţia simfonică.

Acelaşi lucru se poate spune despre Rapsodia II-a de Paul Constantinescu, lucrare mai veche (1949) care a fost prezentată de către orchestra Cinematografiei. Nu mai este un lucru nou pentru nimeni faptul că Paul Constantinescu este un maestru al prelucrării temelor folclorice autentice. A doua sa rapsodie, scrisă pentru orchestră mare, foloseşte mai multe teme populare existente în diferite culegeri sau auzite direct de autor ; ea este încă una din acele lucrări dinamice şi strălucitoare, pline de vitalitate, prin care Paul Constantinescu şi-a subliniat mereu prezenţa în muzica contemporană romînească.

ADA BRUMARU

*

Alături de alte merite ale activităţii creatoare a maestrului Mihail Jora, ce vor fi consemnate în istoriile de mîine ale muzicii romîneşti, şi care sînt de altfel unanim recunoscute încă de pe acum, cel de a fi militat pentru crearea baletului romînesc, nu este desigur cel mai puţin însemnat. „La Piaţă“, „Demoazela Măriuţa“, „Curtea Veche“ şi „S-au copt strugurii“, cele patru partituri scrise pentru balet de către Mihail Jora, reprezintă tot atîtea contribuţii — deşi cu diferenţieri sensibile în ce priveşte conţinutul lor de idei ca şi realizarea — la făurirea baletului bazat pe ...„subiecte din viaţa romînească, pe mişcări şi ritmuri scoase din jocurile caracteristice romîneşti“ — pentru a cita cunoscutele rînduri scrise de compozitor în urmă cu peste trei decenii.

Inspiraţia din cîntecul şi jocul popular — pe trepte diferite de accesibilitate şi de integrare a folclorului în limbajul personal — nedezminţita legătură cu realitatea vieţii noastre ale cărei aspecte, atunci cînd sînt luate din trecut, ne apar tratate cu un fin umor, iată cele două elemente prin care creaţia de balet a lui Mihail Jora este investită cu toate atributele realismului. Şi, ca în orice creaţie realistă, elementele de fond formează o unitate cu cele de formă : autenticul caracter naţional al limbajului, detaşat totuşi, în general, de apelurile directe la sursa folclorică, este totdeauna corespondentul exact de cele mai multe ori uimitor de sugestiv al motivelor coregrafice, de acţiune. Ca atare, deşi prin valorile lor muzicale propriu-zise cele patru balete ale lui Mihail Jora şi-au dobîndit autonomia şi pot fi ascultate şi în sălile de concert, nu trebuie să uităm nici un moment că ele au fost scrise în primul rînd pentru a fi dansate. De altfel, nici nu putem să uităm aceasta ascultîndu-le, într-atîta sînt de plastice imaginile în muzica de balet a lui Jora, muzică eminamente coregrafică, plină de sugestii pentru orice artist al gestului.

Generalităţile acestea sînt pe deplin aplicabile şi celui de-al treilea balet al lui Mihail Jora, „Curtea Veche“, scris între 1946 şi 1948. Acţiunea este simplă, constituind punctul de plecare al unei serii de schiţe muzicale. Ca şi „La Piaţă“, „Curtea Veche“ nu face parte din baletele axate pe un conflict dramatic, înscriindu-se dimpotrivă în seria celor bazate pe suita de tablouri de gen.

La prima audiţie, muzica acestui balet nu pare la fel de spontană şi de seducătoare ca şi cea din „La Piaţă“, vizînd mai puţin decît aceasta, pitorescul. În schimb, prin calitatea ideilor şi a tratării, „Curtea Veche“ se situează pe un plan cel puţin egal cu termenul de comparaţie ales, şi interesul prezentat de substanţa muzicală este accentuat de virtualităţile ei coregrafice, care decurg din expresivitatea întru totul remarcabilă a tematicii şi din plasticitatea ritmică.

Din cele cinci dansuri ale baletului, care urmează amplei introduceri (cuprinzînd emoţionantul moment liric ce evocă figura bunicii), ultimul, „Dansul ţăranilor“, este de un interes maxim. Tematica este romînească în esenţă, limbajul compozitorului subliniind cu inepuizabilă fantezie componistică, datele inspiraţiei folclorice.

Obstinaţia ritmică, sonoritatea construcţiei polifonice, tensiunea de „toccată“ a acestui dans simfonic, unul din cele mai reuşite din muzica noastră, ilustrează de minune imaginile rustice pline de vigoare cu care se încheie baletul.

Sugestiv realizate sînt tabloul hieratic al „Dansului ctitorilor“ precum şi cele intitulate „Dansul stareţei“ şi „Dansul logofătului“. Un loc aparte îl ocupă savuroasa pastişă simfonică a dansului de salon „matchicha“, o pagină de fin umor muzical, care poate rivaliza cu un model ilustru : „Golliwoogs cake-walk“ de Debussy.

Prima audiţie a baletului „Curtea veche“ îmbogăţeşte cunoaşterea publică a creaţiei maestrului Jora cu o lucrare în care găsim întrunite valoarea înaltă a textului muzical cu punctul de pornire al unei interesante creaţii coregrafice. Credem că ar fi bine venită reprezentarea scenică a acestui balet, eventual într-un spectacol care să întrunească trei creaţii de acest gen ale lui Mihail Jora. Pînă la împlinirea acestui deziderat, ne rămîne să consemnăm bunele condiţii în care a fost prezentată prima audiţie a „Curţii vechi“, de către orchestra Radioteleviziunii.

RADU GHECIU

*

De curînd, orchestra studio-radio sub conducerea lui Constantin Bobescu a tălmăcit o nouă lucrare romînească, balada „Toma Alimoş“ de Dan Constantinescu. Tînărul compozitor, elev al maestrului Mihail Jora, este actualmente asistent al acestuia la clasa de compoziţie. Vădind un remarcabil simţ al polifoniei, D. Constantinescu a compus în diferite genuri, îndeosebi în cel al muzicii de cameră. Balada „Toma Alimoş“ este inspirată din balada populară cu acelaşi nume ; muzica este cantabilă, avînd la bază două teme, prima energică, a doua plină de un fin lirism, amintindu-ne de un vechi cîntec bănăţean : „Mîndro, la voi în grădină, a prins dorul rădăcină“. Construcţia solidă, dezvoltarea dramatică, polifonia expresivă, orchestraţia transparentă sînt calităţi de seamă ale acestei lucrări plină de optimism.

D. P.

Muzică de cameră

O particularitate comună a celor şase manifestări de început de stagiune care fac obiectul prezentei cronici, este alcătuirea echilibrată şi interesantă a programelor. Faptul că acest lucru a fost rar întîlnit în cursul trecutului an muzical ne face să-i acordăm importanţa cuvenită, să găsim deci în jurul lui celelalte trăsături ale concertelor şi recitalurilor menţionate.

Debutînd cu două lieduri de Beethoven (Melancolie, Adelaida), continuînd cu „cîntece“ de Mihail Jora pe versuri de Zaharia Stancu, pentru a se întoarce apoi la Rachmaninov, recitalul sopranei Teodora Lucaciu (la pian Dagobert Buchholz), a oferit, în a doua parte, un buchet de piese vocale aparţinînd lui Hugo Wolf. Dacă volumul impresionant al vocii şi totodată binefolosita capacitate de dozare a efectelor sonore i-au permis laureatei Concursurilor Internaţionale de la Moscova, Geneva şi Toulouse să abordeze cu întreaga plenitudine a mijloacelor piesele din prima parte a programului (o menţiune specială merită dificila vocaliză de Rachmaninov ca şi Răspunsul de acelaşi compozitor), — amintitele calităţi vocale şi stilistice au făcut-o să exceleze în liedurile de Hugo Wolf. Secondată cu maximă muzicalitate, discreţie şi prezenţă vie de Dagobert Buchholz, cîntăreaţa a dăruit într-adevăr acestor încîntătoare bucăţi ale unuia dintre inspirații melodiști ai veacului trecut, atmosfera adecvată, emoționînd cu adevărat.

La fel de convingător, datorită deopotrivă alcătuirii programului și realizării muzicale, bogatul recital de lieduri al cunoscutei soprane Arax Savagian a beneficiat de asemenea de un acompaniament realizat la un apreciabil nivel artistic de către pianista Lisette Georgescu. Repertoriul a fost variat: liedul romantic german (Schubert, Schumann, Brahms, Liszt), creația contemporană romînească (Silvestri, Paul Constantinescu, Mihail Jora), în sfîrșit cîntecele armenești (Komitas, Stepanian, Mirzoian, Agemian, Doluhanian). Temperamentală cîntăreața se găsește deosebit de aproape de muzica Armeniei Sovietice, fapt care se reflectă pe deplin în dăruirea totală în interpretare, fiind de relevat Doina de Stepanian. Dintre liedurile romînești, ne-a impresionat „Munți și cetăți“ de Silvestri (versuri de Heine) piesă oglindind etapa romantică a gîndirii compozitorului și în special gingașul „Cîntec de adormit Mițura“ (versuri de T. Arghezi) de Paul Constantinescu.

În sfîrșit, în raport cu restul recitalului, partea consacrată liedului romantic ne-a mulțumit mai puțin, anumite îngroșări, observate mai ales în Schumann, contrariind atmosfera de intimitate a respectivelor piese (admirabile realizări le-au constituit totuși „În singurătatea pădurii“ de Brahms și „Cîntec de iubire“ de Liszt).

Ultimul recital vocal al acestui început de stagiune s-a desfășurat în sala Studio și a reunit cuplul Vasile Micu — Alexandru Hrisanide. Ca și în cazul celorlalte două manifestări de același gen despre care am vorbit, putem sublinia și aici fericita alcătuire a programului cuprinzînd în prima sa parte muzică vocală rusă (Grecianinov, Ceaikovski, Borodin, Musorgski, Taneev) iar în a doua, lucrări ale unor tineri compozitori romîni (Al. Hrisanide, Felicia Donceanu și Doru Popovici). Este de relevat nivelul secondării pianistice care a contribuit la o redare suplă, de bun gust, a pieselor programului. În sensibil progres, baritonul Vasile Micu, a cărui voce plăcută a cîștigat în mod evident în posibilități de expresie, a dat un amplu relief în special unor momente ca acelea din „Ai vrut să pleci“ de Borodin sau „Balada“ de Musorgski, împăcîndu-se în schimb mai puțin bine cu romanțele de Grecianinov și Taneev. Dintre piesele romînești, ilustrînd imaginația și sensibilitatea tinerilor compozitori prezenți în program, au convins, datorită și interpretării „Într-un lac“ de Al. Hrisanide, „Proză“ de Felicia Donceanu și în special „Toamnă“ de Doru Popovici.

Consecvent afinităților sale pentru epoca romantică, Valentin Gheorghiu ne-a oferit un recital dominat de lucrări în general de formă liberă. Dintre ele, calitățile de mult recunoscute ale pianistului, ținînd de o îmbinare cu totul particulară a perfecțiunii tehnice și profunzimii interpretative, au fost parcă cel mai bine puse în valoare în Fantezia în fa minor de Chopin, redată cu o delicatețe cu adevărat înaripată, creînd ambianța cea mai potrivită originalului geniu melodic al compozitorului. Nu mai puțin inspirată, interpretarea Variațiunilor A.B.E.G. op. 1 și mai ales a „Fluturilor“ de Schumann a răspuns și ea unui climat de care pianistul este legat prin cele mai intime fibre ale sensibilității sale. Poate mai dur, mai abrupt în fantezia „Călătorul“ de Schubert, Valentin Gheorghiu nu a părăsit însă nici acea înțelegere fidelă și totuși personală a lumii romantice.

Nu am zăbovit prea mult asupra aspectelor pur interpretative ale recitalului — în fond ele nu aduceau lucruri noi în definirea personalității pianistice a solistului — tocmai pentru a semnala viabila latură componistică a acestuia, dezvăluită de prima audiție a Sonatei nr. 1 în Mi major de Valentin Gheorghiu. Dintru început trebuie să mărturisim atașamentul nostru pentru prima parte a lucrării, aducînd o anumită eleganță a expresiei și liniște interioară, perfect conținute de o construcție clară, luminoasă și coerentă. Mișcarea mediană, la fel de unitară ca suflu poetic, suferă însă într-o oarecare măsură datorită unei prea directe influențe a pianisticii romantice, cu figurațiile sale atît de caracteristice. În sfîrșit finalul, interesant ca preocupare ritmică, se resimte credem de pe urma ușurinței tehnice în ce privește scriitura pentru pian a compozitorului. Privită în ansamblu, lucrarea are respirație comunicînd unele aspecte ale gîndirii și sensibilității compozitorului.

Concertul de sonate Varujan Cozighian—Nicolae Brînduș ni s-a părut concludent pentru posibilitățile și totodată limitele actuale ale celor doi tineri interpreți. Mozart în special (Sonata în Sol major K.V. 301) este — credem — unul din compozitorii al căror stil nu este încă pe deplin asimilat de acest cuplu interpretativ — cantabilitatea senină atît de caracteristică, a frazelor sale, fiind în general incompatibilă cu violența și trăsăturile aspre de arcuș. Nici Sonata nr. 8 în Sol major de Beethoven, deși aici lucrurile ni s-au părut mai puțin flagrante, nu a răspuns pe deplin exigențelor unui stil în primul rînd „de cameră“, execuția uneori în valuri de intensitate făcînd dificilă urmărirea filonului melodic, atît de prețios în această admirabilă lucrare.

Dacă cele de mai sus relevă unele deficiențe, desigur remediabile, ale interpreților, aflați încă la primele lor concerte, execuția Sonatei a II-a pentru vioară și pian de Belá Bartók ca și a Sonatei a III-a de George Enescu nu poate genera decît elogii, cu atît mai meritorii cu cît ambele lucrări pretind calități care fără îndoială nu se întîlnesc la tot pasul. Despre Sonata „în caracter romînesc“ nu mai are desigur rost să vorbim în această cronică, Concursul Internațional „George Enescu“ dînd prilejul unor ample referiri la calitățile interpretative ale cuplului. Sonata de Bartók, aparținînd în fond aceleiași direcții, de valorificare folclorică a muzicii zilelor noastre, pune însă probleme complexe, legate de dificultatea intonării ca și de sezisarea unei ritmici deosebit de vii și variate. Scrisă într-o perioadă de febrile căutări (1922), premergătoare apariției celor mai reprezentative lucrări ale sale, ea reflectă frămîntări traduse uneori printr-un limbaj muzical colțuros, abrupt. Este extrem de mare meritul celor doi tineri interpreți care au știut nu numai să înțeleagă conținutul emoțional, dar să-l și transmită, cu maximă putere de convingere, unui public receptiv și — judecînd după aplauze — recunoscător.

G. IOAN

Pe scena T. O. B.

Săptămîna Puccini

Cu prilejul centenarului nașterii compozitorului *Giacomo Puccini* (1858—1958), deschizînd *„Săptămîna Puccini“*, Teatrul de Operă și Balet a reprezentat opera „Tosca“.

Născut în orașul Luca (Italia), elev al maeștrilor Bazzini și Ponchielli, Puccini își începe activitatea creatoare într-o epocă în care în întreaga lume operele lui Verdi și Wagner se bucurau de un imens succes iar în Italia își croise drum curentul *„verist“*. Asemenea literaturii naturaliste, acest curent aducea pe scenă „adevărul“, lumea realității cu toate amănuntele ei, cu zbuciumul și conflictele personale ale indivizilor, fără o aprofundare a trăsăturilor tipice ale realității. Deși este influențat de curentul „verist“, Puccini reușește totuși să-și creeze un stil propriu. Urmînd și dezvoltînd tradițiile operei clasice italiene, în care predomină melodia și folosirea bel-cantoului, compozitorul adîncește mai temeinic problemele realității vieții.

Cele mai importante și populare opere ale lui Puccini, înscrise în repertoriul universal sînt: „Tosca“, „Boema“, „Cio-Cio San“, „Manon Lescaut“, „Fata din West“, „Turandot“ și „Gianni Schicchi“.

La spectacolul cu opera „Tosca“, dat la 2 decembrie a.c., conducerea muzicală a fost încredințată dirijorului italian *Glauco Curiel*, de la Scala din Milano.

G. Puccini

Tînărul și talentatul șef de orchestră este dotat cu o aleasă muzicalitate și un temperament vulcanic. El stăpînește multiple și variate mijloace de exteriorizare a celor mai subtile nuanțe, reușind să comunice orchestrei, cîntăreților și publicului, o dată cu o puternică emoție, elanul și entuziasmul. Subliniem vigoarea, suplețea și claritatea gestului, indicațiile și solicitările amănunțite adresate soliștilor și orchestrei, tempii vii și ritmul antrenant, menținut pe parcursul celor trei acte, dozarea judicioasă a intensităților sonore, de la un fortissimo orchestral, neobișnuit pe scenele noastre lirice (uneori, totuși, excesiv), pînă la un pianissimo aproape imperceptibil.

Prețioasa contribuție a sopranei *Ana Tălmăceanu* (Tosca) și a baritonului *Mihail Arnăutu* (care, în plină maturitate artistică, a făcut din rolul lui Scarpia o creație excepțională, de un înalt nivel interpretativ), a mărit succesul acestui spectacol, primul din *„Săptămîna Puccini"*, transformîndu-l într-o adevărată și *memorabilă sărbătoare muzicală*.

Dirijorul G. Curiel, după spectacolul „Tosca"

„Evghenii Oneghin" în premieră

Pe un libret extras din romanul în versuri *„Evghenii Oneghin"* de Pușkin, care reflectă starea socială a nobilimii și burgheziei ruse, de la începutul secolului al XIX-lea, Ceaikovski a realizat o valoroasă operă. Melodicitatea izvorîtă din cîntecul popular rus, puternica legătură dintre muzică și textul literar, emoționantele scene lirice sau dramatice, care conturează cu plasticitate eroi tipici ai vremii, corurile și dansurile populare pline de vigoare și optimism, fac din *„Evghenii Oneghin"* o creație realistă, mult apreciată de publicul de pretutindeni.

Premiera care a avut loc la 22 noiembrie 1958 a însemnat nu numai un succes de public, dar a marcat și o contribuție meritorie la rezolvarea problemei principale a primului nostru teatru muzical — *îmbogățirea repertoriului*.

Prin elanul lor creator, un grup de tineri interpreți (dirijor, regizor, scenografi și cîntăreți) au contribuit din plin la reușita spectacolului. Dirijorul *Cornel Trăilescu*, în plină afirmare, a condus cu autoritate. Orchestra a sunat închegat, grupele instrumentale — îndeosebi coardele — mai omogen. Preludiile tablourilor și scenele de balet au fost adevărate pagini simfonice de concert în care s-a făcut simțit patosul generos, specific simfoniilor lui Ceaikovski.

În ce privește soliștii instrumentiști, relevăm muzicalitatea și tehnica remarcabilă, sunetul clar, unitar ca și jocul subtil al nuanțelor, realizat de excelentul cornist *Ion Bădănoiu*.

De asemenea, remarcăm exemplul bun pe care l-a dat reputata cîntăreață *Zenaida Palli*, interpretînd rolul „secundar" al doicii *Filippievna*, din care, prin subtila mlădiere a vocii, mimicii și jocului de scenă, a făcut o creație artistică tot atît de prețioasă ca și Carmencita și Azucena.

În rolul titular al lui Oneghin am urmărit două voci admirabile, doi interpreți premiați în diverse concursuri din țară și străinătate: baritonii *Nicolae Herlea* și *Ladislau Konya*. Amîndoi au întruchipat veridic pe dezorientatul și blazatul reprezentant al moșierimii ruse din acea epocă. Primul a pus în valoare cu dărnicie pasajele lirice; al doilea și-a condus vocea și jocul scenic cu o reținută sobrietate, ceea ce ni se pare potrivit rolului.

Tipul fetei ruse, dezamăgită în prima ei iubire, cinstită și atașată concepției sănătoase despre onoare și familie, a fost realizat de sopranele *Maria Crișan* — cu vie trăire a personajului — și de *Maria Șindilaru* — cu o tinerească exuberanță în momentele ce nu cer un intens efort dramatic. Se cuvine însă o aprofundare mai temeinică a întregii game sufletești a Tatianei, din partea ambelor artiste. Frivolitatea și zburdălnicia Olgăi au fost bine redate de mezzosopranele *Iulia Buciuceanu* și *Vera Rudeanu*, iar sentimentele și grijile materne de *Maria Săndulescu* și *Renné Weisselberg* (ultima, cu o gestică prea convențională). Tenorii *Valentin Teodorian* și *Mihail Știrbei* au realizat impresionante creații în rolul poetului Lenski. Ambii au culminat — ca într-o veritabilă întrecere — în cunoscuta arie „De ce?!", din tabloul duelului, în care Valentin Teodorian (deși lipsit, uneori, de strălucirea acutelor), are un ușor avantaj, datorit vioiciunii tinerești și deosebitei sale muzicalități. Rolul lui Gremin a fost interpretat cu căldură și eleganță de bașii *Viorel Ban* și *Valentin Loghin*. În institutorul francez Triquet am apreciat vocea, din ce în ce mai împlinită și umorul ponderat al tenorului *Ion Stoian*, verva și nuanța de șarjă a lui *George Mircea*. În rolul „căpitanului", *Const. Gabor* a dovedit unele resurse specifice basului de caracter.

Regia lui *Hero Lupescu*, îndrăzneață, înnoitoare, se împletește — în general — într-un tot armonic cu muzica, libretul operei și cu scenografia semnată de *Offelia Tutoveanu* și *Paula Brîncoveanu*, ca, de exemplu, în grandiosul tablou de la balul din casa lui Gremin și mult expresiva scenă a duelului. Deși ironia care însoțește prezentarea serbării din conacul Larin este motivată, nu trebuie să se alunece pe panta exagerată a șarjei și a caricaturii. Zarva prea mare din acest tablou contrastează si umbrește linia elegantă a valsului, producînd decalări supărătoare între cor și orchestră. Apreciem la justa lor valoare decorurile simple mai cu seamă cînd sugerează și dezvoltă spectatorului imagini și emoții artistice, însă întunericul solicitat de eșalonarea planurilor secundare, în majoritatea tablourilor, este obositor. Chiar în momentul cînd Ceaikovski descrie atît de năvalnic răsăritul soarelui (camera Tatianei), predomină tot întunericul.

Corurile sînt bine puse la punct de maeștrii *Gh. Kulibin* și *Const. Palade*. Ne-a plăcut în special corul „à cappella" din tabloul al treilea (deși ca mișcare, culesul zmeurei este convențional).

Publicul a primit cu căldură această premieră.

Oaspeți polonezi

Ca răspuns la turneul întreprins vara aceasta în R. P. Polonă de un grup de interpreți romîni, între 28 noiembrie și 6 decembrie, cîțiva muzicieni din țara prietenă au adus pe scena T.O.B., un valoros aport celor șase spectacole în care au fost distribuiți *(Aida de Verdi, Faust de Gounod, Carmen de Bizet, Tosca, Boema și Cio-Cio San de Puccini)*.

Dirijorul Szygmond Latoszewski, conducînd operele Faust și Carmen s-a dovedit un bun mînuitor al baghetei. El a urmărit îndeaproape interpretările soliștilor coordonînd, cu autoritate, scenele de ansamblu. Orchestra a răspuns solicitărilor sale cu deosebire în *Faust*, unde a realizat sonorități și nuanțe plăcute dar, mai puțin în *Carmen*, unde unele nepotriviri (datorită schimbării tempilor obișnuiți), au vădit insuficiența repetițiilor.

În Amneris și Carmencita am apreciat cu satisfacție pe mezzosoprana *Krystina Szezepanska*, artistă cu bogată experiență, dotată cu alese resurse vocale și interpretative și multă sensibilitate, dublată de o actriță de o egală valoare.

Soprana *Alina Bolechowska* a interpretat pe Margareta și Cio-Cio San. Datorită vocii sale clare, suple și unitară, pe care o conduce cu bun meșteșug, artista a trecut cu ușurință de la momente care cereau gingășie și simplitate, realizate cu un farmec cuceritor, la scene de un intens zbucium dramatic. Aceleași prețioase calități a întrunit și soprana *Jadwiga Dzikowna* în Micaela și Mimi. Relevăm — îndeosebi — acea vibrație de sinceritate, duioșie și prospețime, care captivează și emoționează.

Statura măruntă a tenorului *Waclaw Domjenieki* și jocul său de scenă necorespunzător, ne-au îndreptățit să-l socotim nepotrivit în rolurile lui Radames și Don José. Totuși, prin vocea sa frumos timbrată în registrul mediu și înalt, de o rezistență remarcabilă, ca și prin acutele sale bine susținute, cîntărețul a cîștigat adeziunea publicului, repurtînd un apreciabil succes în tabloul Nilului.

Baritonul *Marian Wozniczko*, mai puțin realizat în Valentin, a întruchipat pe războinicul Amonasro cu o forță expresivă și un dramatism care, în duetul cu Aida, din actul al III-lea, a produs o impresie covîrșitoare.

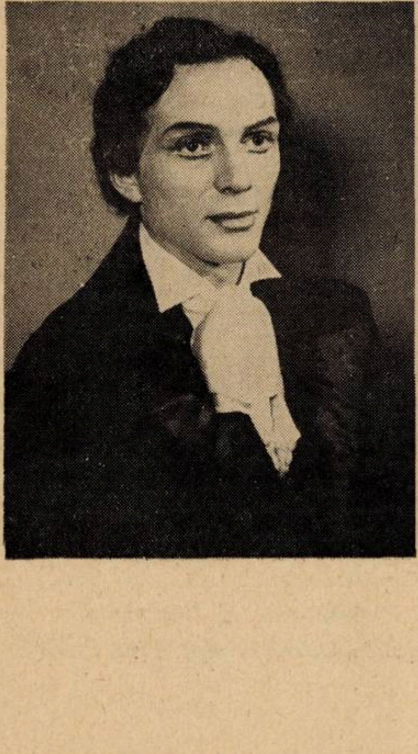
În Rodolfo și Mario Cavaradossi, tenorul *Francisk Arno* a dovedit posibilitățile sale interpretative. Ne-a plăcut reliefarea colorată a caracterului revoluționar pe care artistul l-a imprimat în interpretarea pictorului Cavaradossi.

Basul *Edward Pawlak*, cu vocea sa generoasă și pătrunzătoare, a realizat un Ramfis solemn, grav și un autentic Mefisto care, prin forța expresivă și jocul de scenă, degajat și vioi, și-a atras simpatia spectatorilor. Încercarea neizbutită de a ataca un sol acut (care nu este cerut de partitură), în finalul Rondoului „Vițelul de aur", o considerăm un simplu accident, care nu scade din meritele cîntărețului.

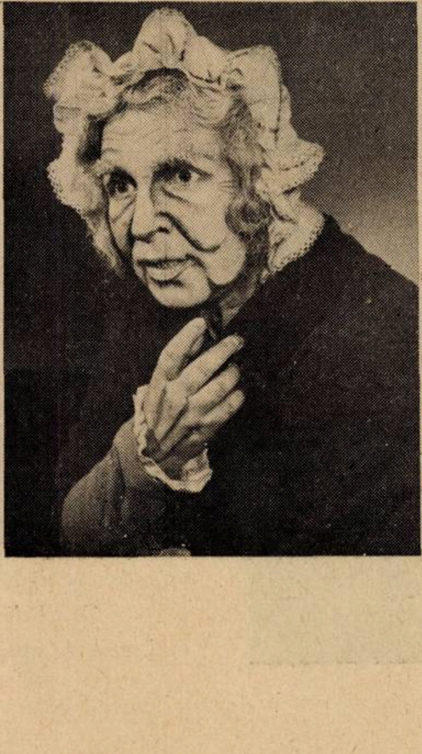
Cele șase spectacole, la care și-au dat concursul oaspeții polonezi, au fost primite cu viu interes de publicul bucureștean, contribuind totodată la lărgirea și consolidarea prieteniei dintre poporul nostru și poporul polonez.

AL. COLFESCU

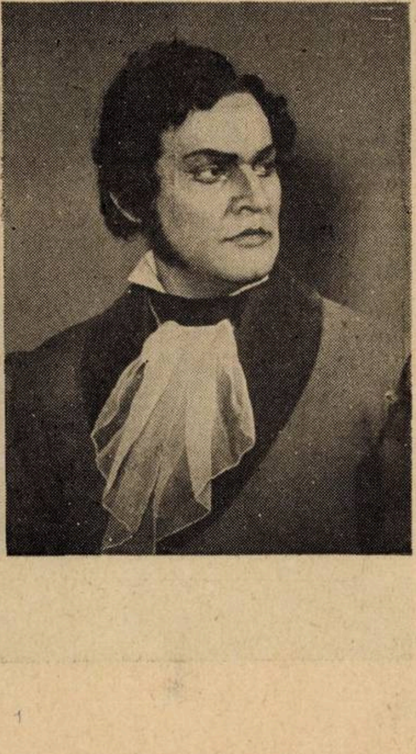
V. Teodorian în poetul Lenski



Zenaida Palli în doica Filippievna

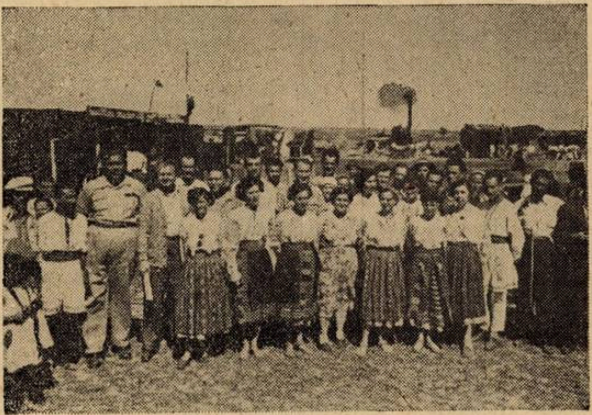


N. Herlea în Oneghin



Aspecte ale vieții muzicale din regiunea București

Izbînzile obținute în munca culturală de mase din regiunea București se vădesc în proporții ce depășesc fenomenul obișnuit al culturalizării. Avea deplină dreptate Tudor Arghezi cînd afirma că analfabetul de ieri a pornit astăzi spre cărturărie... Căminele culturale, casele raionale de cultură, colțurile roșii din G.A.C., cluburile sindicale și cooperatiste precum și cele din armată și școli, au devenit unele din importantele noastre focare de lumină și cultură.



Nu există zi de sărbătoare în care să nu aibă loc la căminul cultural o conferință, o șezătoare de întrebări și răspunsuri, un program artistic etc., prin care se răspîndește cultura pînă în cel mai îndepărtat sat al regiunii. Prin amploarea ei, mișcarea artistică de amatori constituie una din cele mai importante pîrghii de culturalizare a maselor. Printr-o bună alegere și orientare a repertoriului, ea poate contribui din plin la educarea gustului artistic și la formarea conștiinței noi socialiste. Mișcarea artistică de amatori asigură baza cu caracter de masă a muncii cultural-educative, antrenînd o întreagă armată de artiști amatori în activitatea unităților culturale de la sate. Dacă ne gîndim de pildă că în regiunea București activează aproximativ 500 echipe de teatru, 490 echipe de dans, 560 formații corale, 30 orchestre populare si 25 de alte formatii de instrumente populare, 250 de brigăzi artistice de agitație, 10 teatre de păpuși, 2 formații de estradă și 4 orchestre populare de stat, ne putem da seama de imensa importanță pe care o prezintă aceste colective artistice în viața culturală a regiunii. Această miscare artistică de masă este o creație proprie regimului nostru democrat-popular.

În cadrul mișcării artistice de amatori, activitatea muzicală ocupă un loc de primă însemnătate, atît prin numărul mare de oameni pe care îi antrenează, prin diversitatea formațiilor muzicale — coruri, orchestre populare, tarafuri, formațiuni de instrumente populare, orchestre simfonice și semisimfonice, orchestre de estradă — *cît și prin brigăzile artistice de agitatie.*

O scurtă privire retrospectivă asupra mișcării muzicale, corale și instrumentale, din zona regiunii București, înainte și după 23 August 1944 ne arată saltul uriaș pe care l-au făcut arta și activitatea muzicală în anii puterii populare. Pentru a reliefa acest lucru este de ajuns să ne gîndim că pe cînd în trecut, în București nu funcționau decît cîteva societăți muzicale de amatori corale sau instrumentale, care erau lăsate inițiativei particulare destul de săracă în mijloace și perspective, astăzi formațiile muzicale de amatori de toate genurile numără peste 600 unități numai în regiunea București.

Baza mișcării muzicale de amatori din regiunea noastră o constituie corurile de amatori pe 2—3 și 4 voci, sătești și orășenești și în general corurile „à campella".

Printre formațiile corale din regiune, locuri fruntașe ocupă corurile caselor raionale de cultură din Alexandria, Giurgiu, Tr. Măgurele, Călărași, Rosiorii de Vede și Slobozia, ale căminelor culturale Pielea, Nanov, Spătărei, Poroschia, Plosca, rn. Alexandria, Poiana, Buftea, Ghimpati și Săbăreni rn. Răcari, Dragalina, Cacomeanca, Cuza Vodă, Dragos Vodă si Independenta rn. Călărasi, Alexeni, Patru Frați si Urziceni rn. Urziceni, Tîncăbești, Ciolpani și altele. În perioada actuală, activitatea formatiilor corale este animată de pregătirea pentru cel de-al V-lea concurs pe țară al artiștilor amatori. Așa este de pildă activitatea corului casei raionale de cultură din Alexandria (dirijor Anastasie Botez). Totdeauna intrat în etapa finală a concursurilor pe țară, corul din Alexandria a dovedit o sonoritate bună, închegată, fiind format din voci de calitate. Corul s-a distins în spe-

Brigada artistică din Alexandria, pe aria com. Mavrodin

Corul din Ciolpani (dir. M. Gherman)

Lecție de muzică la Oltenița (prof. Pipa Petre)

Corul de copii din Urziceni (dir. Udrea Constantin)
Corul căminului cultural din Patru Frați (dir. A. Cazan)
Brigada din Alexandria la arie

cial prin interpretarea pieselor repezi avînd o dicție bună și în general o tehnică corală bună. În cadrul întrecerilor artistice el a avut un concurent serios în corul casei de cultură Giurgiu (dirijor profesor Victor Carpis). Amîndouă corurile cuprind primul între 80—90 de persoane iar al doilea între 110—120. De remarcat că pe cînd corul din Alexandria a manifestat predilecție pentru piese cu caracter dinamic, mobilizator, formația din Giurgiu a dovedit mai multă înclinație spre piese cu caracter liric. Acest cor vădește sensibilitate în interpretare, rezultată din chibzuita dozare a vocilor. Socotim că o mai mare atenție din partea dirijorului asupra pregătirii tehnice a corului din Giurgiu, o mai mare atenție acordată cîntecului de masă precum și o interpretare făcută cu mai multă simțire de către corul din Alexandria vor fi de natură să îmbunătățească rezultatele artistice respective. Amîndouă corurile au aproximativ 10 ani de existență și acest lucru îndreptățește afirmația că prin ele, începe să se fundamenteze și tradiția corală a regiunii București. Ținînd seama că corul de amatori trebuie să fie nu numai un focar de răspîndire a culturii ci și o puternică școală de educare muzicală a coriștilor, de formare a gustului lor artistic, dirijorii corurilor din Giurgiu și Alexandria organizează în cadrul cercurilor muzicale, lecții de teorie și solfegii, istoria muzicii, folclor, canto. Acest lucru se întîmplă și la corurile din Peretu (dirijor Marin Andrei), Urziceni (dirijor Udrea Constantin), Răcari (dirijor Gh. Dogaru) ș.a.

Pentru îndrumarea corurilor din cadrul căminelor culturale, corurile din Alexandria și Giurgiu alcătuiesc brigăzi corale din cei mai destoinici coriști, pe care le deplasează după un program bine stabilit. De obicei, brigăzile sînt formate din 2 soprane, 2 tenori, 2 altiști, 2 bași și un alt corist care preia funcția de dirijor, la nevoie. Dirijorul local asistă și învață o dată cu coriștii lui, dacă singur nu a putut face aceasta. În felul acesta, corul din Alexandria în frunte cu inimosul lui dirijor, are meritul de a fi îndrumat și pregătit corurile căminelor culturale din comunele Pielea, Nanov, Spătărei, Plosca, Țigănești, Poroschia, iar cel din Giurgiu pe cele din comunele Daia, Frasinu, Stănești și Putineiu.

Considerăm această acțiune ca foarte binevenită, cerîndu-se extinsă în toată regiunea și urmată de celelalte case raionale de cultură. Corul casei raionale de cultură din Tr. Măgurele este mai tînăr și duce o activitate inegală, în salturi, fapt care dăunează pregătirii, conturării personalității lui artistice. Și aici sînt posibilități atît în privința promovării coriștilor cît și a dirijorilor (profesori de muzică: Trincă Maria, Mateescu Maria, Mocanu Gheorghe). Se impune din partea secției raionale de învățămînt și cultură să acorde o mai mare atenție acestei formații, de asemenea pentru secțiile raionale de învățămînt și cultură și casele raionale de cultură din Călărași, Urziceni și Slobozia, care în acest domeniu mai au multe de făcut, mai ales ținînd seama că al V-lea concurs bate la ușă.

Dintre corurile sătești merită evidențiate cele din Poiana rn. Răcari (120 persoane, dirijor Olteanu Gh.), Pielea rn. Alexandria (100 persoane, dirijor Popa Maria), Stănești rn. Giurgiu (60 persoane, dirijor Dr. Bucurescu) și multe altele.

De o largă răspîndire în repertoriul corurilor de amatori din regiunea București se bucură piesele despre G.A.C. de Gh. Bazavan, M. Neagu, Th. Bratu, Vasile Popovici, V. Timiș și alții, cîntecele despre Partid, despre patrie și lupta pentru pace de Ioan Chirescu, Ovidiu Varga, Hilda Jerea, Matei Socor etc. Un loc important îl ocupă prelucrările de cîntece populare.

În activitatea corală s-au manifestat o serie de lipsuri, provenite fie din insuficienta preocupare a organelor răspunzătoare, care n-au reușit să antreneze îndeajuns oamenii la cor, fie din greutăți obiective ca lipsa de pregătire profesională a instructorilor dirijori. Intensificarea activității de perfecționare prin cursuri, consfătuiri, seminarii și îndrumări metodice scrise, va aduce îmbunătățiri substanțiale. De asemenea, introducerea muzicii în școlile de cultură generală precum și extinderea activității școlii populare de artă din București și în regiunea București prin organizarea unor secții externe ale acestora la centrele de raioane, care să școlarizeze aproximativ 200 de instructori pentru doi ani de zile, vor contribui în mod simţitor la ridicarea calificării dirijorilor amatori către o treaptă superioară. Pînă atunci, rămîne foarte necesar sprijinul muzicienilor profesionişti din Capitală care, în ultimul timp a fost aproape cu desăvîrşire dat uitării. Cînd afirmăm aceasta ne referim la instituţii cum sînt T.O.B., Teatrul de Operetă, Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu", precum şi alte ansambluri din Capitală, care ar putea să ia în patronaj din punct de vedere muzical anumite raioane din regiunea Bucureşti. Acest obicei l-a avut multă vreme Teatrul de Operă şi Balet, de pildă, şi în acel timp şi activitatea corală din raionul Brăneşti, pe care o patrona, mergea mai bine. Reluarea sistemului de patronare artistică a mişcării artistice de amatori din regiune de către teatrele şi ansamblurile profesioniste din Capitală ar fi o măsură extrem de binevenită, pe care interpreţii amatori o vor întîmpina cu căldură. Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a luat o serie de iniţiative pentru sprijinirea mişcării de amatori, prin trimiterea pe teren a unor compozitori. Sperăm că astfel se va umple un gol foarte resimţit în viaţa muzicală de masă.

În privinţa repertoriului trebuie arătat că nu sînt suficiente cîntece pentru coruri pe voci egale (bărbăteşti, femeieşti), nu se lucrează îndeajuns cîntecul popular local, nu sînt suficiente coruri pentru copii iar cele care sînt, ca de altfel întregul material de repertoriu pentru mişcarea artistică de amatori, se publică într-o proporţie încă insuficientă. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu alte materiale muzicale. Astfel, solfegiile de Oancea Feodor, manualul de teoria muzicii de P. Brîncuş şi Paceag Ludovig, atît de necesare pentru fiecare dirijor de cor amator au apărut într-un tiraj insuficient. La Casa Regională a Creaţiei Populare sosesc mereu cereri pentru astfel de materiale.

Luarea măsurilor corespunzătoare pentru îmbunătăţirea acestei situaţii din partea Editurii didactice şi pedagogice şi a Editurii Muzicale ar fi binevenită.

O altă lipsă care se manifestă încă în activitatea corală de amatori din regiunea Bucureşti, constă în faptul că dirijorii nu promovează îndeajuns cîntecul de masă. Acest lucru se observă la unele coruri ale caselor raionale de cultură cum sînt cele din Tr. Măgurele, Slobozia sau ale căminelor culturale Ghimpaţi, Brăneşti etc. Pe de altă parte, o dată introdus în repertoriu, cîntecului de masă nu i se acordă aceeaşi importanţă la repetiţii — ca altor piese. Nu o dată s-a întîmplat cînd unii dirijori au acordat unui cîntec de masă o singură sau cel mult două repetiţii, pe cînd altor piese, săptămîni întregi şi chiar luni. Ca exemplu: Călăraşi (dirijor Apostol), Olteniţa (dirijor Vintilă), Ghimpaţi (dirijor Dumitrescu) etc.

O atenţie deosebită trebuie acordată corului de copii; — copiii sînt viitorii corişti ai corurilor de oameni maturi. În regiunea Bucuresti activează un însemnat număr de coruri de acest fel, printre care se evidentiază corul de copii al casei raionale de cultură din Giurgiu (dirijor V. Carpis), care a obţinut premiul I pe ţară la concursul interşcolar, corurile de copii din Urziceni (dir. Udrea Constantin), Roşiori (dir. Andrei Marin), Potlogi (dir. Popescu Dumitru), Oltenita (dir. Pipa Petre). Chiselet raionul Olteniţa (dir. Neagu Ion) şi altele. În general, corurile de copii din regiunea noastră sînt bine închegate. Ele au ajuns în faza finală a recentului concurs pe ţară. Totuşi îndreptarea atenţiei dirijorilor mai mult spre educaţia muzicală a copiilor, spre deprinderea emisiei vocale, a unei bune respiraţii şi dicţii ar ameliora mult situaţia. Şi aici se impune necesitatea mai multor materiale de repertoriu pentru corurile de copii.

Numeroasele spectacole-concerte pe care le-au prezentat şi le prezintă ansamblurile corale în cadrul raioanelor şi în afara regiunii noastre au darul de a răspîndi gustul pentru cîntatul coral, stimulînd înjghebarea unor asemenea formaţii peste tot unde sînt posibilităţi. În afară de spectacolele prezentate în ţară, o parte din corurile regiunii Bucureşti, cum sînt cele din Călăraşi, Alexandria, Giurgiu, Tr. Măgurele, Olteniţa au prezentat concerte şi la Nicopoli, Turtucaia etc., cu ocazia unor schimburi de vizite prieteneşti în R. P. Bulgaria.

O altă latură importantă a mişcării muzicale cu caracter de masă din regiunea Bucureşti, o constituie activitatea orchestrelor populare, a tarafurilor, formaţiilor de instrumente populare, formaţiilor de muzică uşoară şi fanfarelor de pe lîngă căminele culturale, caselor raionale de cultură, cluburilor etc.

Printre formaţiile instrumentale de amatori, cele mai bune sînt orchestrele populare ale căminelor culturale din Jilavele (Urziceni), Ciobăneşti (Răcari), Bolintin Deal (Domneşti), Zimnicea, Alexandria, Giurgiu, Olteniţa, Roşiori de Vede, Urziceni, Călăraşi, orchestra de copii din Alexandria, fanfara din G.A.C. Ceacu (Călăraşi), orchestra semisimfonică a O.C.L. Giurgiu, formaţia de ţiteraşi din comuna Cosoba (Răcari) şi altele. O bună parte din problemele de interpretare specifice au fost rezolvate cu succes. Astfel, orchestra populară a căminului cultural din comuna Jilavele a reuşit să-şi însuşească un repertoriu izvorît din folclorul local, care sub conducerea îngrijită a dirijorului Ion Voicu, captivează prin ritmul viu al execuţiei şi prin claritatea sonorităţii orchestrei. Această formaţie s-a făcut cunoscută în regiunea noastră prin rezultatele obţinute în cadrul concursurilor artistice (de trei ori premiul II pe regiune) cît şi prin concertele date în diferite ocazii. Orchestra a cîntat la Amara, Grindu, Broşteni, Răduleşti, Armăşeşti, Balaci, Urziceni, a participat la inaugurări de G.A.C.-uri şi alte evenimente locale repurtînd succese.

O altă orchestră care a fost finalistă în concursul artiştilor amatori pe ţară este aceea din comuna Ciocăneşti (Răcari) avînd ca dirijor pe talentatul şi entuziastul Eugen Ioniţă. Sub raportul sonorităţii orchestrei, al rezolvării problemelor de ritm, de cînt nuanţat şi colorat etc., această orchestră este superioară celei din Jilavele. Sînt aici şi instrumentişti mai pregătiţi care şi-au îndrăgit colectivul şi luptă pentru prestigiul lui. Cristache Nicolae şi Gheorghiţă Ştefan la vioară, Marin Constantin şi Costache Gheorghe la acordeon, Mitu Gheorghe la ţambal şi alţii sînt entuziaştii interpreţi ai cîntecelor din partea locului fiind recunoscuţi ca cei mai buni din orchestră. Prezentînd o seamă de spectacole în comunele şi satele raionului, ei dau aripi pieselor „Hora de la Ciocăneşti", „Ciocîrlia", „Cîntec de nuntă", „Geamparalele", „Găbănelul", cîntecelor locale ori din altă parte. Lucruri bune se pot spune şi despre celelalte orchestre populare cum sînt cele din Brăneşti, Zimnicea şi mai ales Bolintin Deal.

În activitatea orchestrelor populare din regiunea Bucureşti, un loc important îl ocupă şi orchestrele populare de stat din oraşele Alexandria, Roşiori de Vede, Olteniţa şi Giurgiu. În general, repertoriul acestor orchestre este îndreptat spre valorificarea producţiilor folclorice locale. Astfel, prin spectacolele prezentate cu prilejul turneelor întreprinse în regiune şi în ţară cît şi prin imprimările la radio, aceste orchestre şi-au căpătat un binemeritat renume. O lipsă comună a orchestrelor populare — de amatori sau profesionişti — din regiunea Bucureşti constă în faptul că nu se îmbogăţesc îndeajuns cu instrumente specific populare (fluier, caval, nai, cobză, ţiteră etc.) din care cauză, multe din ele seamănă mai mult a tarafuri. Pe de altă parte, nu se depistează îndeajuns instrumentiştii populari talentaţi, care ar putea contribui mult la îmbogăţirea sonorităţii orchestrei. În regiune sînt mulţi instrumentişti populari talentaţi: cavalistul Stoicănel Ion din comuna Dobroteşti, laureat al celui de-al VI-lea concurs artistic de amatori, fluieraşul Trăistaru Tudor din Roşiorii de Vede, laureat al celui de-al IV-lea concurs artistic şi alţii, care ar putea fi atraşi în orchestrele populare. Dintre formaţiile din regiunea Bucureşti, doar cea din Alexandria a dat atenţie acestui lucru.

O altă lipsă a orchestrelor populare o constituie tendinţa de a încărca piesele cu tot soiul de ornamente care denaturează melodia şi împiedică realizarea unei armonii și orchestrații clare. Nu toate orchestrele sînt îndeajuns de echilibrate, unele avînd cîte 3—4 acordeoane, 2 țambale, contrabas și doar cîteva viori (Alexandria), altele avînd numai viori sau aproape numai viori, celelalte instrumente, în special cele populare fiind reprezentate prea puțin.

Ceea ce constituie o piedică în desfășurarea activității orchestrelor populare de amatori din regiunea București — și din toată țara — este extrem de puținul material scris, destinat repertoriului acestora. Aceste formațiuni muzicale trebuie să-și dezvolte la rîndul lor activitatea pe baze științifice și metodice, în chip organizat — fapt care impune asigurarea din partea organelor în drept, a materialului de îndrumare și de repertoriu corespunzător.

A apărut deosebit de negativ în activitatea cîtorva orchestre populare din regiunea București (Oltenita, Roșiori, Zimnicea) totala lor aservire unor personalități artistice ca Maria Lătărețu, Mia Braia, Rodica Bujor etc. dar mai ales unor organizatori particulari ca Gheorghe Braia, Cezar Dima, Gabi Mihăilescu etc. care s-au aciuiat pe lîngă aceste orchestre pentru a realiza anumite venituri bănești. Astfel în cadrul unor turnee, au avut loc spectacole insuficient pregătite în care una cîntau soliștii și... alta orchestra. Cităm, de pildă, spectacolul de la Mînăstire, dat de orchestra Dunărea-Oltenița, „ajutată“ de cîntăreața Maria Lătărețu. Alteori, lucru și mai grav, soliștii deși au încheiat contracte cu orchestrele, cînd au văzut că nu este posibil cîștigul fabulos, au ignorat prevederile de contract, lipsind de la spectacolele deja anunțate. (Cazul citat, Maria Lătărețu si orchestra din Oltenița). Or, acest lucru este în contradicție cu ceea ce se asteaptă de la cei mai buni soliști de muzică populară din țară.

În cadrul formațiilor instrumentale din regiunea București, activează și orchestra semisimfonică O.C.L. din Giurgiu. Închegarea acestei formații reprezintă un succes care se datorește tuturor organelor locale — Consiliul Sindical, Casa de cultură. Secția de învățămînt și cultură — îndrumate și sprijinite îndeaproape de către organele de partid. Această orchestră (dirijori Darapanită și Sincu) a reușit să-și însușească o tehnică bună, o sonoritate — deși numai parțială — bună și un repertoriu, cu cîteva excepții, corespunzător. Menționăm cu cîteva excepții pentru că orchestra a inclus în repertoriu și selecțiuni din opere ale căror cerințe tehnice au depășit posibilitățile ei de execuție, din care cauză unele instrumente și în special lemnele merg de multe ori pe lîngă note.

Fanfara gospodăriei agricole colective Ceacu din raionul Călărași, colectiv premiat la cel de-al IV-lea concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori, ocupă de asemenea un loc fruntaș în rîndurile formațiilor muzicale din regiunea București. Reunind un număr de 23 instrumentiști amatori, fanfara din Ceacu constituie și o școală de educație muzicală a colectiviștilor care se apropie din ce în ce mai mult de activitățile colțului roșu. În afară de programările în Călărași și în comunele din împrejurimi, fanfara colectivei din Ceacu a executat programe și în localitatea Silistra din Bulgaria, cu ocazia unor schimburi de delegații culturale între cele două orașe vecine pe malurile Dunării: Călărași si Silistra. Mai ales aici, se resimte nevoia partiturilor pentru fanfare mici de amatori, în care să fie prelucrate cîntece populare frumoase, ușoare. Este prea importantă această activitate în cadrul colțurilor roșii din gospodăriile agricole colective, este prea nobilă ideea și mai ales faptul — mișcarea muzicală în cele mai largi pături ale oamenilor muncii — ca să nu-i putem asigura condițiile tehnice optime.

Orchestra de coarde a copiilor de la casa raională de cultură din Alexandria, sub conducerea atentă și răbdătoare a dirijorului N. Marin, își desfășoară repetițiile cu regularitate, însușindu-și un repertoriu tot mai bogat. Ea a avut o mare satisfacție: premiul I pe regiune la concursul artistic al pionierilor și școlarilor. Se citea bucuria pe fața tuturor cînd, în frunte cu violonistul Mircea în vîrstă de 5 ani și jumătate, părăseau sala unde se comunicase rezultatele concursului. Nu o dată însă dirijorul acestei orchestre s-a plîns că nu are material didactic pentru predarea viorii în cadrul cercului de muzică de la casa de cultură, unde membrii orchestrei îi sînt elevi.

În afară de predarea orelor de muzică în cadrul școlilor de cultură generală, învățămîntul muzical de masă din regiunea București se realizează prin cercurile muzicale din cadrul caselor raionale de cultură și căminelor culturale. Astfel, pe lîngă celelalte activități care se desfășoară în căminul cultural din comuna Peretu, funcționează și un cerc de inițiere muzicală sub conducerea profesorului Marin Andrei. Aici se predau lecții de teorie și solfegiu, istoria muzicii, vioară, acordeon, fluier etc. la care sînt atrași tot mai mulți școlari și cetățeni din comună. Cercul funcționează din anul 1957 și acum are peste 40 de membri. Un cerc muzical funcționează și pe lîngă casa raională de cultură din Urziceni unde sub conducerea profesorului Udrea Constantin se predau lecții de pian, vioară și teoria muzicii, de asemenea pe lîngă casele de cultură din Giurgiu, Tr. Măgurele și altele.

Extinzînd inițiativele în direcția organizării a cît mai multor cercuri muzicale pe lîngă casele de cultură ale căminelor culturale și mai ales pe lîngă colțurile roșii din gospodăriile agricole colective, asigurăm o serioasă bază de masă a învățămîntului muzical pentru amatori.

În cadrul formațiunilor artistice de amatori se înscriu și brigăzile artistice de agitație. Brigăzile artistice de agitație sînt formațiuni care folosind mijloacele genului de estradă — scheciuri, monologuri, dialoguri, scenete, cuplete, dansuri, poezii etc. — fac agitație în jurul celor mai actuale probleme din viața satului, întreprinderii sau orașului unde funcționează.

În regiunea București activează aproximativ 250 de brigăzi artistice de agitație care prin spectacolele prezentate, prin eficiența programelor, au adus o serioasă contribuție la rezolvarea sarcinilor obștești, economico-sociale ale regiunii asigurîndu-și prețuirea oamenilor muncii. Programe ca cele ale caselor raionale de cultură Alexandria, căminul cultural Periș (Snagov), Mînăstirea (Oltenița), Dragalina și Independența (Călărași), Potlogi (Titu) vin să sublinieze deosebitele succese înregistrate pe linia dezvoltării brigăzilor artistice de agitație. Desigur, despre importanța acestui gen de artă s-ar putea vorbi mult, ținînd seama de noutatea cu care operează în îndreptarea anumitor aspecte negative din activitatea zilnică.

Din cele arătate mai sus rezultă că mișcarea muzicală din regiunea București s-a dezvoltat — în anii puterii populare — în proporții fără precedent, că această dezvoltare izvorăște din înseși condițiile concrete ale vieții economice și sociale ale regiunii. Pasiune, sete de cultură și artă, entuziasm și energie creatoare, iată ce caracterizează mișcarea muzicală de masă, ca de altfel întregul proces de făurire a culturii și artei noi, socialiste. Rezultă de asemenea că sprijinul pe care artiștii profesioniști (compozitori, muzicologi, dirijori etc.) și în genere instituțiile de artă profesionistă l-au acordat, nu a fost întotdeauna la nivelul cerințelor activității muzicale de masă, mai ales ținînd seama că regiunea București, fiind regiunea din jurul Capitalei, focarul cultural și artistic al țării noastre, ar fi putut fi mai mult ajutată pe această linie. De aici reiese necesitatea sporirii efortului din partea tuturor organelor în drept pentru a asigura un sprijin mai efectiv mișcării muzicale de amatori, atît în privința materialelor de metodică și repertoriu, cît și în aceea a îndrumării practice pe teren.

Casa regională a creației populare Bucuresti își va intensifica activitatea de instruire profesională a dirijorilor formațiunilor muzicale de amatori prin cursuri, consfătuiri și seminarii pentru a asigura cunoștințele necesare ridicării vieții muzicale din regiune pe trepte din ce în ce mai înalte.

VASILE DONOSE

Sărbătoare la Săliște

N-a trecut o lună de zile de cînd a fost sărbătorită la Poiana împlinirea a 50 de ani de la înființarea corului, pentru ca pe meleagurile „mărginene“ să aibă loc o nouă aniversare : trei sferturi de veac de rodnică activitate a corului căminului cultural „23 August“ din Săliște.

Comuna Săliște, situată într-un loc pitoresc, la poalele munților Sibiului, nu departe de șoseaua principală Sibiu-Sebeș, a îmbrăcat haină de sărbătoare. Săliștenii au așteptat cu înfrigurare evenimentul, pentru care s-au pregătit intens de mai mult timp.

În dorința de a arăta oaspeților tot ce comuna lor are mai frumos și mai valoros. Sfatul Popular a organizat o expoziție de artă populară și artizanat în care am putut admira iscusința, gustul aparte al maiștrilor populari sălișteni. De altfel, frumoasele covoare romînești lucrate de membrii cooperativei meșteșugărești „Decorativa“ sînt apreciate și în străinătate. Dar mîndria săliștenilor o constituie și corul lor de care se simt foarte strîns legați. Datorită lui, comuna a ajuns cunoscută în întreaga țară și, fără exagerare, putem afirma chiar și peste hotare. În ultimii ani, corul Căminului Cultural „23 August“ a făcut cunoscute comorile folclorului nostru, în special cel din mărginime, oamenilor din diferite țări ale globului ca : India, Belgia, R.P. Polonă, R.P. Ungară, Finlanda, R.P. Cehoslovacă, R.P.D. Coreeană, R.D. Germană, Uruguai, Franța, Italia, R.D. Vietnam, Danemarca, R.F. Germană, R.P. Albania.

La toate întrecerile rezervate artiștilor amatori din țara noastră, corul a obținut de mai multe ori premii. Vom aminti numai pe cele mai importante : în 1950 a obținut premiul II pe regiune, în 1951 premiul I pe țară, în 1954 premiul III iar în anul 1957 locul I și laureat al „Festivalului Gheorghe Dima“ organizat în regiunea Stalin. În anul 1958 cucerește „Cupa Primăverii“ închinată luptei pentru pace. Aceste succese marchează culmile activității corului. Pentru membrii ansamblului au rămas de neuitat clipele în care au cîntat în fața constructorilor Casei Scînteii, muncitorilor de la Uzinele „23 August“, în fața activului de Partid la lacul Floreasca, sau la serbările de închidere a Săptămînii muzicii romînești în 1951. Este încă vie emoția pe care au trăit-o membrii corului în fața tineretului din întreaga lume în cadrul celui de al 4-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților care a avut loc în 1953 la București.

Ne-ar trebui multe pagini să amintim de toate manifestările corului după 23 August, cînd formația corală din Săliște a ajuns la cea mai mare inflorire din perioada de trei sferturi de veac de activitate.

Astăzi, acest suiș ni se pare firesc în condițiile de dezvoltare a mișcării corale din țară, de aceea nu ne putem da seama ușor de greutățile pe care le-au întîmpinat meseriașii, țăranii și intelectualii din comuna Săliște, cînd acum 75 de ani au purces la întemeierea corului.

La chemarea unui mănunchi de oameni pasionați pentru muzică, în 1883 compozitorul ardelean Gheorghe Dima, de al cărui nume este legată aproape întreaga mișcare muzicală romînească din Ardealul secolului trecut, se simte atras de trecutul cultural al acestei comune, de vigoarea sufletească a săliștenilor, de înclinarea lor spre activitatea artistică. El preia astfel conducerea corului de bărbați „Reuniunea de cîntări“. În 1888, învățătorul Ioan Bratu pune bazele unui cor al Reuniunii Meseriașilor din Săliște. Cu toate piedicile întîmpinate din partea stăpînirii, ia ființă „Reuniunea de cîntări“ în 1899.

Prin intermediul producțiilor artistico-culturale în care se promova muzica vocală și instrumentală romînească, Reuniunea de cîntări urmărea un scop bine determinat : lupta de eliberare a poporului de sub jugul imperiului habsburgic. În urmărirea acestui scop, corul întreține legături strînse cu societățile culturale din București. Astfel corul din Săliște prezintă un program artistic în Capitală și primește în vizită pe cel mai vestit cor din București din acea vreme : corul „Carmen“.

Între anii 1909 și 1919, datorită unor greutăți de ordin material, activitatea corului se reduce din ce în ce mai mult. Abia după terminarea primului război mondial începe o nouă perioadă de înflorire relativă a corului care numără în 1919 o sută de membri. Întreprinde nenumărate turnee artistice apoape în toate orașele țării, cîntă în fața minerilor din Valea Jiului, în fața petroliștilor din Valea Prahovei și în fața muncitorilor din Galați.

După 23 August, cînd statul nostru a creat posibilitățile materiale necesare dezvoltării culturii la sate, corul căminului cultural din Săliște a repurtat succese importante care îl situează între cele mai de seamă ansambluri de amatori din țara noastră.

*

Programul prezentat cu ocazia aniversării corului a scos în evidență marile calități ale ansamblului și totodată a arătat unele îndatoriri pe care le mai are de îndeplinit pentru a ajunge la perfecțiune. Dirijorul Aron Bogdan este un bun muzician, cu mult simț artistic, mai ales în interpretarea prelucrărilor din folclorul regional, și cu un meșteșug bine dezvoltat în tehnica dirijării corale. El a reușit să-și formeze un ansamblu omogen, bine sudat, în care cele patru voci sînt echilibrate — în măsură mai mică tenorul, care se prezintă mai slab. Dicțiunea este aproape perfectă, intonația curată. Caracteristic pentru acest ansamblu este elanul tineresc cu care sînt interpretate piesele corale, în special cele în stil popular, în ciuda faptului că baza formației o constituie oameni de vîrstă înaintată. Dacă corul a ajuns în interpretarea muzicii cu caracter popular la o maturizare, nu putem afirma același lucru în ce privește cîntecul de masă. Aici se vădește o nesiguranță a coriștilor, se simte că ei nu sînt familiarizați cu acest gen de muzică. Sugerăm dirijorului ca în viitor să se ocupe mai atent și mai sîrguitor cu cîntecul de masă. Sîntem convinși că acest ansamblu poate ajunge la un nivel mai înalt și în interpretarea cîntecului de masă, așa cum are datoria să ajungă.

Corul din Săliște (dir. Aron Bogdan)

La adunarea festivă am asistat la un program artistic interesant. Pe lîngă lucrările unor compozitori care au dirijat această formaţie de-a lungul anilor ca: „Cucuruz cu frunza-n sus" de Gh. Dima, „Iancu de la Turda" de Timotei Popovici, „Mă dusei cu plugu-n coastă" de N. Oancea şi „Murăş apă mergătoare" şi „Învîrtită" de Aron Bogdan, au mai răsunat „Cîntec pentru republică" de Ilie Micu, „Imn festiv al corului" de Gh. Şoima, „Cu voi fraţi iubiţi sovietici" de Ovidiu Varga, „În gospodărie" de Mircea Neagu, „Zorii secerătorilor" de A. Mendelsohn, „Steagul partidului" de Matei Socor şi altele.

Formaţia corală din Sălişte dispune şi de un grup de solişti vocali foarte valoroşi ca Mihai Rusu, Vasile Olteanu, Lucian Giurgiu şi dirijorul corului Aron Bogdan, care au contribuit la succesele impunătoare ale acestei formaţii. Pentru meritele sale, corul a fost distins cu Ordinul Muncii cl. II, iar o serie de membri au fost decoraţi cu Medalia Muncii şi cu insigna de fruntaş în munca culturală de masă.

În ziua următoare săliştenii au găzduit o întrecere artistică de amatori de mare amploare. Pe două estrade instalate în piaţa comunei, s-au produs echipe culturale din regiunea Stalin şi din alte regiuni.

Programele prezentate de către corurile, echipele de dans, fanfarele, brigăzile artistice de agitaţie şi echipele de fluieraşi, desfăşurate pe cele două estrade au durat pînă seara tîrziu. Este foarte greu să relevăm programele cele mai reuşite, pentru că fiecare era interesant în felul său. Însă şi aici s-a remarcat aceeaşi deficienţă în alcătuirea programelor: cîntecului de masă nu i se acordă importanţa cuvenită. Deosebite faţă de celelalte şi la un nivel mai ridicat, ni s-au părut echipa de fluieraşi a căminului cultural Avrig, echipa de dansuri a copiilor din Feldioara, fanfara şcolii medii nr. 1 „Gh. Lazăr" din Sibiu, fanfara din Cristian, corul căminului cultural din Călineşti-Piteşti şi corul T.A.P.L. din Sibiu.

Această zi de sărbătoare va stărui mult timp în inimile sălişteniilor şi va deveni desigur un izvor de inspiraţie pentru noi povestiri şi cîntece la şezători în timpul lungilor nopţi de iarnă, un impuls pentru noi izbînzi ale ţărănimii noastre pe făgaşul vieţii noi.

A. PORFETYE

DIN ORAŞELE PATRIEI NOASTRE

CLUJ

Stagiunea muzicală din Cluj a fost inaugurată de cele două opere. Opera Romînă de Stat şi-a deschis porţile cu „Pană Lesnea Rusalim" — dramă muzicală de Paul Constantinescu — mult apreciată de publicul din Cluj. Conducerea muzicală a revenit lui Anatol Chisadji iar rolurile principale au fost susţinute de C. Ursulescu (Spătarul Rusalim), Emil Mureşan (Mavromihale), T. Anastasiu (Evanthia), S. Coman-Boşica (Rada), A. Racolta (Tofan), Lucia Stănescu (Măriuca).

Opera Maghiară de Stat a început stagiunea cu opera naţională a clasicului maghiar Ferenc Erkel, intitulată „Bank ban", sub conducerea muzicală a lui Demian Vilmoş, rolurile principale fiind încredinţate cîntăreţilor Ottrok Ferenc, Trenka Eva şi Sass Lászlo.

Stagiunea concertelor a stat sub semnul Festivalului „George Enescu". Ca un ecou al acestor manifestări muzicale, Filarmonica de Stat şi-a început activitatea cu un concert ai cărui solişti au fost Ruha Ştefan, care a interpretat concertul nr. 7 de Mozart cu cadenţele lui Enescu precum şi pianistul sovietic Mihail Voskresenski, care a interpretat concertul pentru pian nr. 2 de Brahms. Conducerea muzicală a avut-o dirijorul Anatol Chisadji. S-au mai cîntat în acest concert, într-o interpretare îngrijită, Rapsodia a II-a de Enescu şi Simfonia a II-a de Sigismund Toduţa.

Într-un alt concert al Filarmonicii din Cluj, am avut ocazia să apreciem calităţile excepţionale ale pianistului sovietic Iacov Zak cîntînd concertul pentru pian în fa minor de Chopin şi „Variaţiuni pe o temă de Paganini" de Rachmaninov. S-au mai cîntat „Uvertura festivă" de Nicolae Buicliu şi „Capriciu italian" de Ceaikovski.

În celelalte concerte ale Filarmonicii clujene, bagheta a fost încredinţată tînărului şi talentatului dirijor Mircea Cristescu care a realizat o frumoasă şi îngrijită interpretare a primei simfonii de Şostakovici. Concertul, care s-a dat în cinstea prieteniei romîno-sovietice, a mai avut în program Uvertura Prieteniei Romîno-Sovietice de M. Andricu precum şi Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră de George Enescu, în interpretarea lui Radu Aldulescu.

Filarmonica de Stat a mai dat un concert dirijat de Paul Popescu interpretînd poemul simfonic „Taras Bulba" de Leos Janacek şi Simfonia a V-a de Ceaikovski. Solist a fost Mihai Constantinescu cu concertul de vioară al lui Antonin Dvorak.

Am mai asistat la două recitaluri. Unul a fost dat de Ştefan Ruha acompaniat la pian de Rónai Antal, prim dirijor al Operei Maghiare de Stat. În centrul recitalului a stat Sonata a doua de G. Enescu care s-a bucurat de un mare succes. Am mai audiat piese de vioară de Händel, Bach (Grave şi Fuga din Sonata în la minor pentru vioară solo) precum şi piese de Kodály, Bartók, Ceaikovski, Wieniawski etc. În celălalt recital, pianistul Li Min-Cean a interpretat cu calităţi excepţionale Sonata de Beethoven (op. 110) şi Sonata în si minor de Liszt precum şi Suita (op. 10) de Enescu şi Variaţiunile de Liu Ţuan. Interpretările pianistului chinez au fost primite cu un entuziasm de zile mari.

*

În cadrul lunii prieteniei romîno-sovietice, Opera Romînă de Stat a reluat capodopera marelui Musorgski „Boris Godunov". În regia lui Panait Cottescu am putut asista la o aprofundare a dramei puşkiniene. Opera a fost prezentată în condiţiuni optime, punîndu-se accentul îndeosebi asupra scenelor cu caracter de masă, reliefîndu-se conţinutul realist al operei. Această reluare s-a făcut cu elementele tinere ale instituţiei.

Opera Maghiară de Stat a realizat o nouă premieră: opera „Marta" de Flotow. Conducerea muzicală a fost încredinţată lui Selmeczy János iar regia lui Panait Cottescu. Rolurile principale au fost cîntate de Trenka Eva (Marta), Laszlo Eva (Nancy), Borbély Ferenc (Lyonel), Sass Lászlo (Plumkett), Andrei Bretan (Lord Tristan) şi Mester József (Judecătorul). Această operă, care a fost prezentată pentru prima oară la Cluj în anul 1851, a fost bine primită de public.

Am putut asista la o serie de concerte date de orchestra Filarmonicii de Stat. Concertul susţinut de Emanoil Elenescu a avut în program trei lucrări necunoscute de publicul clujan. S-a ascultat cu mult interes Simfonia de E. Chausson precum şi Burlesca pentru pian (solist A. Şumski) şi orchestră a lui Em. Elenescu. A fost interpretat şi Concertul pentru orchestra de coarde al lui A. Stroe, piesă compusă cu talent şi cunoaştere bună a meşteşugului.

A fost primit cu multă simpatie concertul dirijat de talentatul dirijor bulgar Ruslan Raicev avînd în program piese de Wagner, Schumann (Concertul pentru pian, solist George Halmoş) şi Brahms (Simfonia I-a).

Succese remarcabile a avut de asemenea concertul simfonic (Jora „Privelişti moldoveneşti" şi Wagner „Călătoria lui Siegfried"), în cadrul căruia Mîndru Katz a interpretat concertele pentru pian de Prokofiev şi Haciaturian. În concertul dirijat de Constantin Bugeanu s-a cîntat Simfonia VII-a de Beethoven şi suita „În Munţii Apuseni" de M. Negrea. Solişti au fost violonceliştii Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov cu concertul pentru două violoncele de Haendel.

Remarcabil a dirijat şi tînărul Lukácsy András din Tg. Mureş ; în program : Simfonia IV-a de Ceaikovski, Concertul pentru vioară de Beethoven (solist Balogh Ferenc din Cluj).

Dintre recitaluri amintim pe cel al pianistului Halmos care a avut un succes binemeritat cu o seară Beethoven (op. 2 nr. 1, op. 31 nr. 2, op. 57 şi op. 101). Belgianul Alex de Vries şi-a cîştigat simpatiile publicului cu programul compus din piese de Bach, Beethoven, C. Franck, Debussy, D. Tolkowsky şi Chopin.

Dintre instrumentiştii noştri s-au evidenţiat în cadrul unui recital foarte reuşit, violonceliştii Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov acompaniaţi la pian de Marieta Demian. Programul a cuprins piese de Bach, Barrière, Couperin, Telemann, Mozart, Jianu şi Haendel.

ŞTEFAN LAKATOŞ

TIMIŞOARA

Programele concertelor simfonice ale Filarmonicii de Stat „Banatul" care au avut loc în cursul lunii prieteniei romîno-sovietice au cuprins o seamă de lucrări din creaţia muzicală sovietică şi autohtonă, printre care şi unele în primă audiţie. Unul din concerte ne-a oferit reluarea Simfoniei a V-a de Dmitri Şostakovici. Sub bagheta artistului emerit Mircea Popa, orchestra a evocat monumentalitatea, profunzimea de idei, tragismul, mesajul înălţător al acestei simfonii care ocupă un loc atît de important în creaţia ilustrului compozitor. De asemenea am ascultat într-o interpretare reuşită Suita antică de Ottorino Respighi. Pianistul Cornel Gheorghiu a cîntat corect, dar neadîncit, palid, fără o concepţie personală, partea solistică a Concertului în fa minor de Bach. Am fi dorit mai multă vervă şi în redarea Concertino-ului în stil clasic al lui Dinu Lipatti.

De un frumos succes s-a bucurat un alt concert, dirijat de Paul Popescu, solist fiind Vladimir Orlov, artist emerit, laureat al Premiului de Stat, un oaspe întotdeauna călduros salutat de publicul timişorean. În program au figurat : Suita de balet „Kalevipoeg" a compozitorului sovietic Eugen Kapp, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Lalo şi Simfonia a VIII-a de Beethoven.

Venit din ţara vecină şi prietenă, Republica Populară Bulgaria, dirijorul Ruslan Raicev a cîştigat aprecierea auditoriului printr-o ţinută sobră, prin sinceritatea sentimentelor ce s-au degajat din interpretarea uverturii la opera „Freischütz" de Weber şi a Simfoniei a V-a de Ceaikovski, remarcîndu-se stăpînirea stilului beethovenian în acompaniamentul Concertului nr. 4 în sol major. Solistul Mircea Brucăr însă nu a putut satisface nici din punct de vedere tehnic, nici muzical, exigenţele compoziţiei şi ascultătorilor.

Am admirat din plin Concertul nr.3 de Serghei Prokofiev în interpretarea sclipitoare a pianistei Silvia Şerbescu, artistă emerită, laureată a Premiului de Stat. Excelenta pianistă a dat contur şi viaţă acestui concert plin de originalitate, de splendoare, de sensuri cînd serioase, cînd capricioase, ironice. La aplauzele insistente ale publicului încîntat, solista a mai acordat suplimente din Albeniz şi Debussy, redate cu subtilitate.

Dintre evenimentele muzicale ale lunii prieteniei romîno-sovietice s-a relevat recitalul pianistului Evghenii Malinin, reprezentant demn al tinerei generaţii de interpreţi sovietici. Talentatul pianist şi-a ales pentru recitalul dat la Timişoara un program interesant şi foarte pretenţios, alcătuit din Sonata op. 53, în do major de Beethoven, cea în do minor nr. 4 de Prokofiev, Sonata nr. 5 de Skriabin, Preludiu şi fugă în mi minor de Şostakovici, „Logodna" şi Valsul Mefisto de Liszt. Temperamentul viguros, perfecţiunea tehnică, trăirea sinceră, fineţea sufletească a tînărului artist şi-au găsit deplină afirmare îndeosebi în sonatele de Prokofiev şi Skriabin, în cele două piese ale lui Liszt, precum şi în suplimentele — o mazurcă de Chopin şi „Insula fericită" de Debussy.

I. ERDELY

SIBIU

Noua stagiune a Filarmonicii de Stat s-a deschis la 1 octombrie, cu un program festiv. După Rapsodia I-a de George Enescu, l-am ascultat pe violonistul Mihai Constantinescu în concertul de Beethoven, cu care încheiase stagiunea trecută, îmbinînd o ţinută demnă de artist cu cunoscuta-i exigenţă tehnică şi bucurîndu-se de o primire călduroasă. Simfonia V-a de Ceaikovski a cucerit şi de data aceasta, prin marele-i suflu şi conţinut de idei realist. S-au putut observa unele schimbări în componenţa orchestrei şi, ca o nouă achiziţie foarte necesară, un piccolo. Nicolae Vupăreanu din Iaşi ne-a prezentat două dansuri de Sabin Dragoi, reuşind să scoată în relief, în mod convingător, bogatul conţinut realist al simfoniei „Din lumea nouă" de Dvorak. În cadrul aceluiaşi program, tînăra pianistă Graziella Georgia a cîntat un concert pentru pian de Haydn (Re major) şi a fost interpretată expresiva uvertură la opera „Ruslan şi Ludmila" de Glinka. Un alt dirijor oaspete a fost Eliodor Rău din Ploeşti care a interpretat un dans simfonic de Sergiu Sarchizov, bogat orchestrat şi cu contur ritmic şi melodic viu şi pregnant, apoi Simfonia în mi-bemol de Mozart, în care menuetul ni s-a părut conceput puţin prea gros şi marţial, iar finalul prea repede, prilejuind, din păcate, impurităţi ritmice şi de intonaţie, atît la coarde cît şi la lemne. Sub bagheta aceluiaşi dirijor, Stavăr Nistor a executat într-un mod impecabil melodiosul Concert pentru corn de Reinhold Glier. Am fi dorit, bunăoară, în final, o interpretare mai viguroasă. O reîmprospătare binevenită a repertoriului a constituit-o Concertul nr. 1, pentru pian de Prokofiev, cîntat de Mîndru Katz, sub conducerea lui Henry Selbing. Această lucrare de tinereţe conţine toate caracteristicile stilului pianistic prokofievian : linie mare, amploare acordică, forţă. Solistului Mîndru Katz i s-au potrivit admirabil conturul ritmic imperios, strălucirea sonoră şi virtuozitatea acestei lucrări expresive, de un material bogat şi care ţine pe ascultător mereu în încordare. În cadrul aceluiaşi concert, s-au mai cîntat „Rapsodia bănăţeană" de Zeno Vancea şi „Simfonia Italiană" de Mendelssohn-Bartholdy. Recitalul Mîndru Katz s-a bucurat, de asemenea, de un succes entuziast. Dacă în Variaţiunile din Sonata op. 109 de Beethoven şi mai ales în studiile de Skriabin şi în Suita a II-a de George Enescu, pianistul şi-a desfăşurat, cu succes, toată vigoarea şi expresivitatea, în prima parte a sonatei lui Beethoven, s-au putut remarca o oarecare lipsă de interiorizare şi, într-o sonată de Haydn, prea puţină căldură şi intimitate, specifice stilului maestrului clasic. Într-un recital de canto comun, Emilia Petrescu şi Mihail Arnăutu au interpretat lieduri şi arii din opere. Suveran pe mijloacele tehnice şi interpretative, Arnăutu era totuşi mai puţin convingător în cele cîteva lieduri de Schubert, însă colorat şi viu în cîntece şi arii cu caracter epic sau dramatic. A bisat „Balada puricelui" de Musorgski. Emilia Petrescu, expresivă şi însufleţită, îndeosebi în cele două lieduri de Zeno Vancea, în Hugo Wolf şi Richard Strauss, a încîntat din nou un public care-i apreciază de mult calităţile vocale.

WOLF AICHELBURG

CRAIOVA

Filarmonica de Stat „Oltenia" a împlinit anul acesta zece ani de activitate. La acest prilej festiv, gîndul ne duce cu mulți ani în urmă, cînd un grup de amatori, în frunte cu dr. Schina, întemeiază în 1904 o Societate filarmonică, organizînd o orchestră simfonică și un cor dirijat de Ilie Mihăilescu. Cu timpul, Societatea filarmonică se contopește cu o altă societate „Hora" într-una singură, „Armonia". Aceasta organizează, sporadic, la Craiova, concerte vocal-simfonice dirijate de Gh. Dinicu, George Fotino, Nonna Ottescu, George Enescu ș. a., avînd concursul soliștilor de la Opera din București și al instrumentiștilor de la orchestra Ministerului Instrucțiunii. Această societate are meritul de a fi întreținut, în condițiile vitrege de atunci, fără nici o subvenție de la stat, flacăra culturii și artei în acest oraș. Ea a ridicat și sprijinit multe talente care s-au remarcat în alte localități și peste hotare. Este vorba de Leontina Ioanid, care a debutat pe scena Teatrului liric din București, frații Jean și Constantin Bobescu, tenorul Vasile Rabega, Ion Vasilescu, Ana Rosza-Vasiliu, care a cîntat la Scala din Milano, apoi solistă a Operei din Cluj.

După 1933, activitatea „Armoniei" încetează. Totuși strădania pentru o orchestră simfonică nu a contenit, Aceasta n-a fost posibil decît după anul 1944, cînd cu sprijinul Partidului și Guvernului ,ia ființă în 1948 Filarmonica de Stat „Oltenia", avînd ca dirijor și director pe George Petrescu. Ea a concertat cu regularitate, la început în sala cinematografului „Maxim Gorki", iar de cîțiva ani în localul său propriu, special construit.

Filarmonica s-a deplasat în numeroase centre muncitorești și gospodării colective și în cîteva rînduri la București, concertînd la Ateneu.

Orchestra a dat cîteva concerte în colaborare cu Ansamblul artistic de stat „N. Bălcescu", cu formația de cor a Direcției Regionale C.F.R. și corul pionierilor din Craiova, prezentînd piese vocal-simfonice ca „Simfonia IX-a" de Beethoven, „Balada Gh. Doja" de Constantin Paladi, „Mama lui Ștefan cel Mare" de Gh. Dima, „Povestea din pădure" de C. Bobescu ș. a. Afară de concertele obișnuite, Filarmonica a organizat numeroase concerte festive, concerte populare cu explicații, concerte lecții, recitaluri și diferite concerte ocazionale, contribuind la educația maselor de muncitori, tineret și școlari.

Stagiunea anului 1958—1959 a fost deschisă cu un concert închinat Festivalului Internațional „George Enescu". În programul acestui concert, dirijat cu competință de Teodor Costin, au figurat „Suita II-a" și „Rapsodia" de Enescu.

Dirijorul principal Teodor Costin știe să îmbine precizia gestului cu expresivitatea. Dirijorul secund Victor Golescu, element tînăr, bine pregătit, depune eforturi pentru a stăpîni orchestra. El trebuie să-și remedieze însă gestica, folosind mișcări mai concise și pe cît posibil discrete.

În cursul acestei stagiuni, Filarmonica „Oltenia" a avut numeroși soliști din afară : Lilia Beretti (Franța), laureată a Festivalului și concursului internațional „George Enescu", Puica Alexandrescu, Silvia Șerbescu, Gaby Grubea, Mihai Constantinescu, Ștefan Gheorghiu, Valentin Gheorghiu, Alexandru Șumschi, Isak Ciurariu, Rozy Stern, Aurelia Cionca, Magda Nicolau ș. a.

În cursul acestei stagiuni s-au organizat : concertul festiv în cinstea zilei de 7 Noiembrie, concerte ocazionale cu prilejul Festivalului Tineretului, Săptămîna Economiei, pentru Crucea Roșie, concerte populare cu explicații la cererea școlilor medii, și s-a deschis ciclul concertelor lecții, primul avînd tema : „Figuri de muzicieni craioveni" (conferențiar Viorel Cosma).

B. CHELARU

RECENZIE

„Concerte pentru violoncel"
de prof. D. Dinicu

După metodele de violoncel apărute mai de mult, după manualul de violoncel, Editura Muzicală prezintă o a treia lucrare a prof. Dinicu — „Concerte pentru violoncel". Remarcabila sa activitate publicistică-didactică umple astfel un gol în literatura de specialitate. Această din urmă lucrare, deși după titlu este destinată exclusiv violonceliștilor, nu e inutilă nici celorlalte specialități instrumentale și desigur nu numai prin minuțioasele indicații de arcuș, degetații, poziții etc., specifice instrumentului, ci prin metoda de lucru — deplin valabilă și altor discipline.

Din prefața lucrării se constată că analizele celor mai importante concerte de violoncel — de Haydn, Boccherini, Schumann, Lalo, Saint-Saëns, Ceaikovski, Dvorak și R. Strauss — reprezintă începutul unui ciclu menit să cuprindă întreaga literatură mai importantă a acestui instrument. Lucrarea nu are caracterul unor comentarii ale sus citatelor opere în genul lucrărilor lui Cortot sau ale cursurilor de interpretare ale lui Enescu (a căror lipsă e permanent vie în literatura noastră), ci îmbrățișează un orizont ceva mai larg, mai variat care trădează pe profesionistul de catedră.

În cursul unei lecții instrumentale se abordează deseori capitole foarte diverse de estetică, istoria muzicii, gramatică muzicală (armonie, contrapunct, forme etc.). În afara indicațiilor profesionale propriu-zise oglindind acest specific practic, o atît de multilaterală cuprindere va trebui să-și plătească tributul unei sintetizări mai largi. Cît de cuprinzătoare și succinte sînt definițiile, ca de pildă cea dată interpretării : „interpretarea este rezultatul muncii de sezisare a potențelor expresive ale operei de artă" ; dar cu toată adîncimea unor astfel de definiții, necesitatea dezvoltării lor nu poate fi eliminată.

Tot astfel sînt tratate și importantele probleme ca cea a „stilului personal de interpretare", a „insuficienței semnelor muzicale și aportul interpretului la completarea lor", a „rolului interpretului nu ca un simplu mijlocitor între creator și auditor ci ca un al doilea creator", a valorosului avertisment dat de data aceasta nu elevilor ci înșiși pedagogilor — mai ales atunci cînd sînt chemați să clasifice artiștii în concursuri — că „una este a cînta corect și alta a trezi emoții" etc.

Prezentarea fiecărui concert se face după următorul plan : după o scurtă notiță biografică se trece la analiza formei. Fără îndoială, stăpînirea structurii muzicale a unei piese este calea cea mai sigură pentru descoperirea fondului ei afectiv. Apoi urmează : „recomandări pentru interpretare". Este de subliniat în mod cu totul deosebit această titulatură, care arată nu numai rolul creator al pedagogului ci și atitudinea sa nedogmatică față de o problemă în care, după cum spunea și Yehudi Menuhin, „totul depinde exclusiv de propria ta convingere, de propria ta emoție". Desigur, în capitolul interpretării, problemele „stilului personal de interpretare" și „stilului în genere" își mai cer precizări, completări. Problema stilului de altfel, este departe de a fi fost clarificată în actualul stadiu al pedagogiei instrumentale. De aceea reluarea ei nu poate fi decît binevenită.

În concluzie, socotim această carte, rod al unei îndelungate practici, drept un ghid și pentru alte specialități instrumentale.

DRAGOȘ TANASESCU

Cuprinsul

Cîntare mai înaltă, mai fierbinte vieții noi (pag. 1)

CÎNTECE NOI

Republică, draga mea ! — muzica — Ioan D. Chirescu — versuri — Veronica Porumbacu (pag. 2)

Primăvara mea — muzica — Aurel Giroveanu — versuri — Mihu Dragomir (pag. 4)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Miltiade Păun

Pentru o mai justă orientare în critica și muzicologia noastră (pag. 6)

Zeno Vancea

Janacek și reprezentanții de frunte ai școlilor muzicale din sud-estul Europei (pag. 9)

Festivalul și Congresul Internațional de muzicologie „Leos Janacek“ de la Brno (pag. 15)

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Plenara secției de muzică simfonică și de cameră — (pag. 18) ; Plenara subsecției de muzică corală și de mase — (pag. 20) ; Plenara subsecției de muzică ușoară, de dans și de operetă — (pag. 21) ; Plenara subsecției de fanfară — (pag. 22) ; Cenaclul de cîntece de mase al filialei Cluj — (pag. 23) ; Compozitorii în mijlocul oamenilor muncii — (pag. 24) ; Concertul coral al filialei Iași — (pag. 25) ; Noi tipărituri ale Editurii Muzicale — (pag. 24).

PE TEME DE VIAȚA MUZICALA

Edgar Elian

Muzica la televiziune (pag. 26)

DE PESTE HOTARE

A. Krupnov

Imagini din viața muzicală sovietică (pag. 29)

Anatol Vieru

Călătorie în lumea lui Bartók (pag. 32)

CONCERTE — SPECTACOLE

Muzica romînească în concertele simfonice — *Ada Brumaru* — (pag. 35) ; *Radu Gheciu* — (pag. 36) ; *D. P.* — (pag. 36) ; Muzică de cameră — *G. Ioan* — (pag. 36) ; *Pe scena T.O.B.* — Săptămîna Puccini — (pag. 37) ; „Evghenii Oneghin“ în premieră — (pag. 38) ; Oaspeți polonezi — *Al. Colfescu* — (pag. 39).

MIȘCAREA MUZICALA DE AMATORI

Aspecte ale vieții muzicale din regiunea București — *Vasile Donose* — (pag. 40) ; Sărbătoare la Săliște — *A. Porfetye* — (pag. 44).

DIN ORAȘELE PATRIEI NOASTRE

Cluj — *Ștefan Lakatoș* — (pag. 45) ; Timișoara — *I. Erdély* — (pag. 46) ; Sibiu — *Wolf Aichelburg* — (pag. 46) ; Craiova — *B. Chelaru* — (pag. 47).

RECENZIE

„Concerte pentru violoncel“ de Dimitrie Dinicu — *Dragoș Tănăsescu* — (pag. 47).

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și restul țării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică ușoară etc.

De vînzare la toate librăriile din țară. Abonamentele cu numerar se fac la administrația revistei, în strada Lipscani nr. 20 (telefon 15.21.19) și prin propagandiștii revistei, iar cele prin virament, la contul 071 128 B.R.P.R. — D.O.C. al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni și 15 lei pe 3 luni.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Zeno Vancea (redactor șef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor șef adjunct).

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI INVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
15.21.19
15.78.32

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, str. Brezoianu nr. 23—25, c. 4606

Preţul lei 5